









L773k

LECCIONES

DE

LITERATURA ESPAÑOLA,

explicadas en el Ateneo

Científico, Literario y Artístico

POR

DON ALBERTO LISTA.

—•••••—
TOMO I.
—•••••—

ADVERTENCIA.

En las Lecciones que comprende esta obra no hizo el Señor de Lista mas que citar las relaciones de las comedias descritas en sus esplicaciones, sin copiarlas, cuyas relaciones se han tomado de colecciones antiguas de las mas correctas para mayor ilustracion de la obra.

MADRID.

LIBRERÍA DE D. JOSÉ CUESTA, CALLE MAYOR, N.º 2.

LIBRERÍA DE CUESTA
CALLE MAYOR 2 MADRID

164093
17/8/21

227013383

LIBRARY OF THE

CONGRESS OF THE UNITED STATES

OF THE DISTRICT OF COLUMBIA

1855

1855

THE LIBRARY OF THE CONGRESS OF THE UNITED STATES OF AMERICA, DISTRICT OF COLUMBIA, contains a large and valuable collection of books, pamphlets, maps, and other documents, which are open to the use of the public. The collection is constantly increasing, and is one of the most complete and valuable in the world.

MADRID. — Imprenta de D. José Repullés. 1855.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

INTRODUCCION.

HABIENDO sido honrado en 1822 por el *Ateneo* con el título de Profesor de Literatura Española, serví esta cátedra hasta mayo de 1825 en que la invasion francesa acabó con aquella sabia y utilísima corporacion, así como con otras muchas cosas. Nombrado ahora por el nuevo Ateneo español para la misma clase, puedo al continuar mis lecciones decir como el ilustre Luis de Leon, cuando saliendo de las cárceles de la inquisicion, subió por la primera vez á su cátedra de Teología: *dijimos en la leccion de ayer...* Esta coincidencia con aquel grande hombre me sería sumamente lisonjera, si yo solo, y no toda la nacion, hubiese participado de la terrible catástrofe de 1823.

Me parece oportuno, antes de dar principio á este nuevo curso, hacer una ligera reseña de las materias que se trataron en el anterior.

Empezamos nuestras esplicaciones por la poesia, y recorrimos todos sus ramos, escepto la dramática, desde los orígenes mas remotos de la lengua castellana hasta nuestros dias. Observamos aun en composiciones informes, como el poema del Cid, el de Alejandro y en los Berceos la lucha perpetua entre un idioma todavía inculto y bárbaro, y el genio de la inspiracion, que pugnaba por dominarlo y plegarlo á sus movimientos. Esta lucha fué ya menos terrible en las composiciones del arcipreste de Hita, y aun menos en las de los poetas del siglo XV. No olvidamos la atrevida empresa del genio español Juan de Mena, de crear en nuestra ver-

sificacion un lenguaje poético y esclusivo. En fin, llegamos al siglo de Garcilaso, espusimos los progresos rápidos de la poesía y del idioma, notamos las causas de su decadencia espantosa hasta mediados del siglo XVIII, y de su restauracion en el último tercio de este siglo, debida á los Luzanes, á los Moratines y á los Melendez.

Numerosas aplicaciones se hicieron, ya por mí, ya por los discípulos de la clase, de los principios generales de la poesía épica, lírica y elegíaca, á las mejores composiciones, que fueron analizadas, de los poetas del siglo XVI y de los de la restauracion á fines del XVIII. De modo que cuando se abolió el Ateneo, estaba casi concluido el curso de poesía que me habia propuesto explicar.

Pero en todo él nada se dijo de nuestra poesía dramática: materia inmensa, en la cual hemos sido creadores de un género particular, y que merece ella sola un año entero, así por lo poco conocida que es, como por el espíritu de sistema con que se ha juzgado y condenado sin apelacion nuestro teatro del siglo XVII. Este, pues, será el objeto de las esplicaciones en el presente curso.

Pero antes de dar principio á ellas, no podemos desentendernos de la gran cuestion que divide en el dia la literatura europea, acerca de la preferencia que reclaman unos á favor de la literatura *clásica*, y otros á favor de la *romántica*; cuestion que no ha faltado quien quiera darle un barniz político asimilando los clásicos á los absolutistas, y los románticos á los liberales: como si el liberalismo consistiera en el desprecio de toda ley y norma de conducta, desprecio que suelen afectar algunos que toman el nombre de *románticos*, con respecto á las reglas y leyes del arte.

Pero empecemos por definir las voces, porque es imposible raciocinar sobre cosas que no estan bien definidas, ó no se saben lo que son.

La palabra *clásico* siempre ha significado lo que es

perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo á todos los que quieran emprender la misma carrera. Shakespeare es un escritor clásico para los dramáticos ingleses, á pesar de que se le mira como el gefe del drama *romántico*.

Tomada la palabra *clásico* en este sentido, claro es que debe comprender lo que sea superior en todos los géneros, incluso el que se llama *romántico*. El *Otelo* de Shakespeare, *El médico de su honra* de Calderon, *El desden con el desden* de Moreto, son composiciones *clásicas*, tomada la voz en este sentido.

La palabra *romántica*, inglesa en su origen, si atendemos á este, significa todo lo que se semeja al mundo ideal que se finge en la novela (*roman*). Aventuras, lances imprevistos, nigrománticos y apariciones, trasgos, vestiglos y gigantes son los elementos de la novela, definida en su totalidad. Este género, muy poco cultivado en la antigüedad griega y romana, fué sin embargo la literatura favorita de los siglos medios. Despues de la restauracion de las letras, se modificó segun las ideas y costumbres nuevas, y continuó siendo la diversion de las personas que no tienen pretensiones en literatura. Sin embargo, sería una insigne necedad despreciarlo: á él pertenece la inmortal obra del *Quijote*.

Nosotros no podemos creer como algunos, que el género clásico sea aquel en que se observan las reglas, y *romántico* en el que se desprecian entregándose el poeta á todos los desvaríos de la imaginacion. La poesia es un arte, y no hay arte sin reglas, deducidas de la observacion de la naturaleza y de los modelos.

De lo dicho hasta aquí se infiere que no hay mas que dos géneros, uno *bueno* y otro *malo*, así en literatura como en las demas artes y ciencias. Las composiciones que esciten un grande interés, serán *buenas* á pesar de algunos defectos. Las que nos causen sueño, fastidio ó risa por los delirios del autor, serán *malas* á pesar de algunas bellezas.

Solo hay un sentido en el cual las palabras *clásico*

y *romántico* tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y de observar, y es entendiendo por literatura *clásica* la de la antigüedad griega y romana, y por literatura *romántica* la de la Europa en los siglos medios. Bajo este aspecto la cuestion se presenta en un punto de vista mas elevado, y merece llamar la atencion del humanista, del historiador y del filósofo.

En efecto, si la literatura de cualquier nacion ha de ser una pintura fiel de sus ideas, costumbres y sentimientos, claro es que la de los griegos y romanos debió ser muy diversa de la de los pueblos de la edad media. Los primeros vivieron, por decirlo así, en el foro; su religion era la de los sentidos y de la imaginacion, con poca ó ninguna influencia en la moral: así su literatura debia ser esencialmente la de las imágenes, que embellecen la naturaleza, y la de los sentimientos comunes y conocidos de la humanidad. No habia entre ellos poderes sobrenaturales desconocidos y misteriosos, porque sus dioses, á pesar de la multitud de ellos que poseían, tenian señalados los círculos de sus atribuciones, así como los magistrados de sus repúblicas. No habia pasiones ni afectos que tuviesen una fisonomía individual, porque la comunicacion *continua* de los ciudadanos entre si asimilaba todos los afectos políticos y sociales. Las fiestas religiosas eran públicas, solemnes, llenas de pompa; mas ningun recogimiento, ninguna reflexion sobre sí mismo, ningun resultado moral exigian del particular que asistia á ellas, sino el principio general de que se deben venerar y temer los dioses y obedecer las leyes.

La vida social de los pueblos de la edad media era enteramente contraria. Los gobiernos monárquicos y feudales aislaron los hombres y las familias en los castillos y en las casas. Los goces y aflicciones de la vida doméstica se sustituyeron á los movimientos de las plazas públicas. Las pasiones individuales adquirieron mayor energia, no templadas ni modificadas por

el trato de la vida comun. Pero estas diferencias, aunque muy grandes, aparecen pequeñas en comparacion de las que produjo el principio religioso del cristianismo. El hombre puesto en íntima comunicacion con el Ser Supremo, infinito, inmenso é indefinible, y obligado á merecer su amor, á temer su justicia, debió dar á sus deseos é inspiraciones religiosas aquella vaguedad sublime, aquella direccion indefinida que es propia del pensamiento cuando se lanza en el abismo de la inmensidad; y volviendo despues sobre sí mismo y examinando los senos mas profundos del corazon, descubrir los dos hombres contrarios que en él existen en lucha perpetua: uno sometido á la razon; otro que quiere romper el freno y abandonarse al arbitrio de las pasiones. Estas tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino tambien porque en cada individuo eran mas ó menos poderosas segun la resistencia.

Basta lo que hemos dicho para demostrar cuán diversa debia ser la literatura de dos épocas tan diversas en posicion social y religiosa. La primera daba márgen á describir pasiones comunes, fiestas públicas, males y bienes de la sociedad considerada en general: la segunda, hombres aislados, los afectos luchando contra el deber y tomando un carácter particular en cada individuo, los combates interiores del alma, poderes sobrenaturales, invisibles y misteriosos. La primera literatura debió pintar *al hombre exterior*; la segunda *al interior*; y esta diferencia es tan notable, que hubo de modificar las mismas reglas de convencion, porque para describir en general un afecto, como el amor, los celos ó la ambicion, no se necesita un cuadro tan estenso como para describirlo en un individuo que lucha contra él, y unas veces es vencido, otras vencedor.

Un solo hecho basta para demostrar que esta no es una teoría forjada arbitrariamente, sino deducida de la misma naturaleza de las cosas. Regístrese todo el tea-

tro, toda la literatura griega y romana, y no se hallarán ejemplos de esta lucha entre *la pasión y el deber*, aunque algunas veces se encuentre entre dos ó mas pasiones. El contraste, la lid entre *el hombre de la razón y el hombre de los sentidos* es característico y esclusivo de la literatura de los pueblos cristianos.

Una y otra carrera estan abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender, con tal que agrade, que interese, y sobre todo, que respete la moral. Jamás debe olvidar el poeta que la descripción del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta é indeclinable en las costumbres, y que esta influencia ha de ser buena ó mala. Ahora bien, la belleza es incompatible con la inmoralidad. Yo sigo con terror, pero con mucho interés, á Lope de Almeida en la comedia de *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon. Observo sus primeras sospechas, su solicitud para ocultarlas de su esposa, la certidumbre que adquiere de su agravio, su juramento de vengarle, su cuidado en preparar los medios de venganza de modo que no le deshonoré la publicidad misma del desagravio. Poco me importa que se varíe el lugar de la escena, que pase mas tiempo que el de la representacion; porque á nada atiendo sino á las convulsiones y tormentos de aquel corazon noble, ofendido y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza.

Pero cuando veo al autor del *Angelo* pugnar por hacer interesante y respetable una muger prostituida, al de *Antony* no solo disculpar, sino ennoblecer el adulterio y el asesinato; cuando se me presenta en *la Torre de Nesle* á las princesas de la casa real de Francia entretenidas en arrojar al Sena al rayar el alba los amantes con quienes habian pasado la noche, me escapo con indignacion de aquel estercolero moral, y me refugio á leer una tragedia de Racine ó una comedia de Moreto, donde estoy seguro de no encontrar esas monstruosidades ridiculas, al mismo tiempo que atroces, de la naturaleza humana.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA, ESPLICADAS EN EL ATENEO CIENTÍFICO, LITERARIO Y ARTÍSTICO,

POR D. ALBERTO LISTA.

1.ª LECCION. — LITERATURA DRAMÁTICA.

LA naturaleza de las materias que me he propuesto tratar en este curso, no permite que emplee mucho tiempo en la esposicion general de los principios y reglas de la poesia dramática; porque no tratamos ahora de la literatura en general, sino solo de la española. Por otra parte, yo debo suponer que todos los que me honran con su atencion han hecho ya, ó á lo menos se hallan en estado de hacer por sí mismos el estudio de las teorías pertenecientes á la tragedia, á la comedia, á la ópera, y á las demas especies de poesia dramática. Por esta razon me limitaré á dar una idea sucinta, pero filosófica, de dichas teorías. Los que deseen verlas con mas estension pueden consultar la poética de *Luzan*, que es el escritor español que ha desenvuelto mejor los principios de Aristóteles en esta materia.

Drama es la representacion poética de una accion humana; representacion que tiene por objeto interesar y complacer á los espectadores. De esta definicion deben deducirse naturalmente todas las reglas del género dramático.

Si es una *representacion*, nunca debe verse en ella al poeta, sino á los personajes que introduce. El

plaudite con que concluían las comedias romanas, y el pedir aplausos y perdon de las faltas, tan comun en las españolas, son una infraccion de esta regla, bastante disimulable, pues al fin de la pieza se puede ya dar por concluida la representacion, y suponer que los actores hablan en su propio nombre ó en el del poeta, así como en el prólogo. Mayor defecto nos parece el de la *Aulularia* de Plauto, cuando Eucleon fuera de sí porque le habian robado la olla en que tenia su tesoro, se dirige á los espectadores, les pide que le descubran al ladron, se desespera de verlos reir, y esclama desesperado:

Novi omnes: scio fures esse hic complures.

Molière imitó en su *Avaro* este rasgo; pero se guardó muy bien de decir que *entre los espectadores habia muchos* ladrones. El público de París no hubiera sufrido esta chanza pesada; así como no la sufriría el de Madrid, ni el de Londres, ni el de ninguna otra nacion de las actuales de Europa.

En nuestras comedias no es muy comun dirigirse el actor á los espectadores; pero no dejan de encontrarse en ellas algunos ejemplos de este defecto. La hipótesis dramática es esta: se supone que en cierto lugar, nacion y época sucede un hecho, y que los personajes que intervienen en él, se presentan á los espectadores para ejecutarlo. No hay pues, ni puede haber la menor relacion entre los autores y el auditorio; y cuando Calderon en una de sus comedias hace al gracioso, que tenia que hacer una narracion, implorar la asistencia del apuntador con estos versos,

Aquí, apuntador, memoria

tu anacardina me dé.

nos indignamos de un abuso tan ridiculo del *quidlibet audendi* de Horacio.

Aunque la accion representada ha de ser humana,

no por eso quedan escludidos del teatro los dioses del Gentilísimo, que tenian todas las pasiones y defectos de los hombres, ni los seres sobrenaturales creidos en la edad media y existentes en la imaginacion del vulgo. El espectador lo cree todo, con tal que se le divierta. Como estos seres son fantásticos, y pueden tomar el cuerpo y el carácter que acomode al poeta, sus acciones se asemejan á las humanas. En cuanto á los objetos espirituales de nuestra creencia, es difícil y aun peligroso introducirlos en el teatro. Sin embargo, puede hacerse con ciertas precauciones; y en la tragedia de *La muerte de Abel* se oye con verdadero terror la voz del Altísimo que condena á Cain.

La representacion dramática debe ser *poética*, es decir, que es lícito al poeta fingir sucesos que nunca han existido, recurrir al mundo ideal de la mitología antigua, ó crear otro nuevo, añadir ó quitar á los hechos históricos las particularidades que le convengan; pero en estos hechos es necesario tener la advertencia de no falsificar notablemente la historia, ni alternar los caracteres conocidos de los personajes. César no se puede presentar en la escena como un hombre eobarde y cruel, ni Neron como generoso ó elemento. Es un defecto general de nuestros autores cómicos haber convertido los héroes de la antigüedad en caballeros castellanos del siglo XVII con sus ideas de honor y de desafio, sus idolatrías amorosas, sus furores celosos, y aun algo de eso se le pegó al teatro francés del siglo de Luis XIV, por mas clásico que sea. Los Aquiles, los Pirros, los Orestes de Racine espresan á veces sentimientos amorosos, agenos de la rusticidad de los tiempos heróicos de la Grecia, y mas propios de la galantería que dominaba entonces en la corte de Versalles.

Hay una razon muy filosófica para que no se puedan alterar notablemente ni los hechos ni los caracteres históricos. En una nacion culta el auditorio se compone casi siempre de hombres instruidos, á quie-

nes no son desconocidos ni los sucesos de la historia, ni los caracteres de sus principales héroes, y la conciencia de esta clase distinguida de espectadores se rebela á cada momento de la representacion contra la osadía del poeta, cuando se atreve á desfigurar los hechos ó los personajes.

Hemos dicho que el drama es la representacion de una *accion humana*; pero hemos añadido que ha de *interesar* y *complacer* á los espectadores. Es necesario, pues, definir en qué consiste este *placer* y este *interés*, para deducir los caracteres que ha de tener una accion verdaderamente teatral. ✓

El *placer* dramático, así como los demas placeres que nos proporciona la poesia, no es *sensual*. Enhorabuena que las decoraciones sean magníficas y propias, esto es, correspondientes al carácter de los personajes que intervienen en la accion; pero un drama, cuyo único objeto fuera halagar la vista de los espectadores con variadas y hermosas mutaciones ó transformaciones, como sucede en nuestras comedias de magia, y se observa en *El vellocino de oro* del gran Corneille, falsearía el principal objeto de su institucion, que consiste, no en agradar la vista, sino en la imaginacion y el corazon. En los melodramas son obligados los bailes; y siempre se procura, con razon ó sin ella, introducir un coro de aldeanos de ambos sexos, que bailen, para interrumpir sin duda las penas y cuidados de los personajes principales. El espectador de buen gusto no asiste á la representacion de un drama para ver bailar. No hablamos aquí de los bailes pantomímicos, que son una verdadera representacion dramática.

El placer que debe resultar del drama tampoco es puramente intelectual, como el que resulta del estudio y conocimiento de las verdades científicas. Al teatro no se va á trabajar, sino á gozar. ¿Cuáles pues son los goces que el drama debe proporcionar al espectador? Los de la imaginacion y del sentimiento,

únicos dignos del hombre civilizado. Si el poeta tiene el arte de escitar la simpatía del espectador hácia los personajes que introduce , y de conducirle de lance en lance , ya aterrado , ya compasivo , ya risueño , hasta la catástrofe ; si al mismo tiempo halaga su oído y su imaginacion con una elocucion fácil , pura y pintoresca ; si conserva hasta el fin los caractéres como comenzaron al principio ; si los incidentes del drama se deducen naturalmente unos de otros , y todos tienen su razon suficiente en los caractéres conocidos de los personajes , habrá llenado todas sus obligaciones , y el espectador se retirará satisfecho de él.

El interés teatral es de dos maneras , ó relativo á la accion , ó á los personajes. La accion nos interesa como una novela bien escrita , cuyo desenlace deseamos conocer ; los personajes como hombres , partícipes de nuestros afectos , vicios y virtudes. El primer interés nace de la novedad de la accion , verosimilitud de los incidentes , y recta conduccion de ella hasta la catástrofe : el segundo de la naturaleza misma del hombre , para el cual nada que pertenezca á otro hombre , verdadero ó representado , puede ser indiferente. De aquí es que el principal interés dramático , fuente de los mas grandes placeres que proporciona la representacion , es el *personal* , es decir , el que se toma por la persona ó personas á cuyo favor ha querido el poeta escitar nuestra simpatía. Este interés es la primera de todas las reglas dramáticas ; á ella estan subordinadas todas las demas. El poeta que sepa cumplirla , está seguro de la inmortalidad , á pesar de los defectos en que por otra parte incurra , excepto si estos defectos pertenecen á la linea moral. Esto necesita de esplicacion.

Las verdades morales son de un orden muy superior á los placeres de cualquier especie que sean ; y si del que recibimos en la representacion dramática ha de resultar el desconocimiento , la infraccion , ó la sola atenuacion de un principio moral , aquel pla-

cer es pernicioso , como el del adulterio y el del hurto , y debe proscribirse. La representacion de cualquier accion humana ha de tener forzosamente un efecto moral , aunque el poeta no lo solicite ; y si el efecto no es bueno , si no contribuye á afianzar en el espectador los sentimientos de rectitud innatos en todos los hombres , ha de ser forzosamente malo , y todo el genio poético del autor no salvará su pieza de la proscripcion de los hombres de bien. Sabido es el efecto de la pieza de Schiller , intitulada *Los Ladrones*, sobre la juventud de Friburgo , cuando se representó en esta ciudad. Todos quisieron levantarse contra los magistrados , y derribar el orden social para sustituirle otro en que el *Ladron*, descrito por el poeta , fuese una persona interesante , como lo fué en el drama. ¡Triste y lamentable triunfo del talento, concedido por el cielo para crear , no para destruir!

Mas yo quisiera hallar una razon , no política ni moral , sino puramente literaria , para proscribir , no solo de la escena , sino tambien de todo género de poesia , las composiciones contrarias á la moral ; y no será difícil encontrarla en la misma naturaleza del placer que buscamos en estas composiciones. Cuando el poeta pugna por escitar nuestro interés á favor del vicio ó de la maldad , ¿no se levanta en todos los corazones rectos un grito de indignacion contra él? ¿Puede ser bello lo que es malo en moral? El pueblo de Atenas , ¿no se conmovió contra un verso inmoral de Eurípides , puesto en boca de un personage perverso , de modo que fué menester que el mismo poeta se disculpase , diciendo que habia puesto la máxima en boca de un personage detestable para mostrar cuán odiosa debia ser? Al contrario , ¿no se levantó todo el inmenso concurso del teatro romano y dió gritos de aplauso y de admiracion , cuando pronunció el actor aquella hermosísima sentencia del *Heautontimorumenos* de Terencio,

¿Homo sum: humani nil á me alienum puto?

y en el mismo caso de *Los Ladrones* de Schiller, ¿nos persuadiremos de que todos los espectadores participaron de aquel movimiento antisocial? ¿No es de creer mas bien que una parte de la juventud, edad muy propia para gustar de los vicios brillantes, mas acostumbrada á sentir que á raciocinar, mas fácil de seducir y de arrastrar por el calor del diálogo y de la elocucion, fué la única que se dejó arrebatar de los sofismas inmorales puestos en accion?

Existe, existe en el fondo del corazon humano el principio de la rectitud. El hombre puede dejarse arrastrar de sus pasiones porque es débil, mas no desoir el grito de su conciencia. Cometemos acciones malas; pero no nos gustan las malas máximas. La verdad, la virtud y la belleza tienen entre sí una union mas íntima de lo que se cree, y no puede ser bello en moral ni interesarnos en el teatro, sino lo que esté conforme con los principios de la rectitud natural. Si hubiese un pueblo en el cual fuese aplaudida una máxima errónea en moral, digamos atrevidamente que ese pueblo se halla fuera de la línea de la verdadera civilizacion, porque el primer elemento de esta es la virtud.

De los principios sentados hasta ahora se infiere que la accion dramática debe ser interesante por su novedad, por sus incidentes bien deducidos, y por el carácter del personage á cuyo favor escita el poeta nuestra simpatía. Pueden representarse defectos, vicios y aun maldades, pero de modo que su representacion produzca la detestacion de ellas. Atrocidades, ni aun para esto deben representarse, porque estan fuera del orden comun de nuestras ideas y sentimientos. Suceden, es verdad; pero no todo lo que sucede puede representarse; y así como nos dormiríamos en un drama en que se nos presentasen escenas de la vida comun, las cuales estamos viendo

todos los dias , así huiríamos con horror de Atreo, si cuece en el teatro los miembros del hijo de Tiestes, y de Procusto, ajustando al nefando lecho los cuerpos de sus huéspedes.

Dicho se está que la accion dramática debe ser verosímil, así como debe serlo la narracion histórica, la novela, y en general, toda clase de composiciones literarias. Pero deben cuidadosamente distinguirse en la poesía dramática dos clases de verosimilitudes: á la una llamaré *material*, y á la otra *moral*. Introduzco estas dos voces nuevas, porque la teoría que voy á esplicar, fundada en la distincion que acabo de hacer, es tambien nueva; á lo menos no me acuerdo de haberla visto en ningun autor.

Llamo verosimilitud *material* á la que resulta de hacer la representacion teatral lo mas parecida que sea posible á la verificacion natural del suceso; y verosimilitud *moral* á la que resulta de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe, y deducidos de los caractéres de los personajes. Esta es la verosimilitud principal del drama, porque de ella depende el interés que hemos llamado *personal* de la representacion. La primera le es muy subordinada, porque depende de un convenio tácito entre el espectador y el poeta.

En efecto, es imposible en el teatro la completa ilusion. Para que la hubiese, sería preciso que el lugar de la escena fuese uno é invariable, y perfectamente igual á aquel en que sucedió el hecho, de modo que la vista de los espectadores penetrase, si fuese necesario, murallas, techos y paredes. La accion no deberia durar mas tiempo que el estrictamente necesario para la representacion, sin entreactos ni interrupciones, y los personajes debian hablar, no en verso, sino en prosa, y eso en la lengua propia de su nacion; lo que nos divertiria mucho, así como probablemente se divirtieron los romanos con el pasage en lengua púnica, puesto en boca

de Hannon en la comedia del *Pénulo* de Plauto.

Claro es que nada de esto puede hacerse. Tenemos que contentarnos los espectadores, mal que nos pese, con ver el lugar de la escena abierto, para que nuestra vista pueda penetrar en ella: el arbitrio de los cordoncitos colocados en el proscenio para figurar cerrado un salon, se ha desechado, y justamente, porque nada cerraba, y solo servia para atestiguar una verosimilitud imposible de realizar. César, Alejandro y Timurbek han de hablar en las lenguas modernas de Europa, y han de versificar bien, así como en la ópera han de cantar con perfeccion. En fin, la accion y la representacion han de interrumpirse en los entreactos, ya para la comodidad de los actores, ya por la imposibilidad de comprender toda la accion en el tiempo que dura el drama. Aquellos intermedios representan los períodos ó intervalos de tiempo que necesita el poeta para llegar á la época de la catástrofe.

Los griegos inventaron otro medio de evitar ambos inconvenientes. La escena permanente, que es lo que se llamó despues *unidad de lugar*, era necesaria en sus teatros, porque abrazaban un recinto grande, las decoraciones eran fijas: la unidad de lugar traía necesariamente consigo la de tiempo, porque era imposible que los mismos personajes á la vista de los espectadores salvarsen, no ya un dia ó dos, pero ni aun el intervalo de algunas horas. Pero esta dificultad la vencian por medio del coro, espectáculo magnifico de poesía lírica y de música. Componíase por lo regular de personas adictas al personage principal del drama; y el corifeo, á guia de los demas del coro, era un interlocutor en el drama mismo. En los intermedios cantaba el coro, atravesando el teatro en tres sentidos diferentes, odas análogas á su situacion, pero del género mas arrebatado y sublime.

Este espectáculo debia ser muy agradable para los griegos, y aun lo sería para nosotros; mas yo

dejo á la consideracion de mis oyentes decidir si ganaba ó perdía con él la verosimilitud dramática. Los cantos y paseos del coro nada tienen que ver con la accion, ni la hacen adelantar un punto. Solo sirven, cuando mas, para espresar los sentimientos que las situaciones sucesivas del héroe de la pieza inspiran á sus amigos. Los poetas griegos sacaron el mayor partido posible de los coros que hallaron ya establecidos en las fiestas teatrales, pues estas empezaron en la solemnidad del dios Baco, á quien se cantaban himnos, que eran entonces la parte principal del espectáculo, y la representacion la accesoria. Lo contrario sucedió cuando el arte dramática llegó entre ellos á la perfeccion. Racine introdujo los coros con oportunidad y maestría en sus dos tragedias sagradas de Atalia y de Ester. Pero es necesario confesar que, atendido el estado de nuestro teatro, en muy pocas composiciones podria introducirse el coro, y que aun entre los griegos, con respeto al objeto principal del drama era una verdadera superfetacion.

Entre nosotros no es posible conservar ilesas las unidades de tiempo y de lugar sin sacrificar bellezas dramáticas de primer orden, sin reducir á conversaciones y diálogos la mayor parte del drama, que privado de accion fastidaria en vez de deleitar, y en fin, sin caer en la mayor de las inverosimilitudes, cual es la de cambiar muchas veces en pocas horas la suerte de los interlocutores, y la de reunir en un solo lugar cosas que necesariamente han debido pasar en diferentes sitios. Es imposible que en pocos momentos se pase del exceso del amor al del odio, como muchas veces se ve en la *Andrómaca* de Racine: no es esa la marcha de las acciones humanas. No es posible que en el mismo sitio donde asistia el gobernador de Sicilia se frague la horrible conspiracion que dió origen á las *visperas sicilianas*, como se ve en la tragedia del mismo nombre, de Delavigne.

Una de dos, ó reducirnos á la sencillez de la com-

posicion dramática de los griegos y llenar con los coros el tiempo necesario para dar al espectáculo la competente estension, ó dar mas latitud á las rigurosas unidades de tiempo y de lugar; porque los amoríos episódicos, y casi siempre ridículos, que hacian pasar el tiempo esperando otra cosa mejor, y las confianzas que no se han hecho hasta despues de comenzado el drama, y que descubren el artificio por las mismas precauciones que toma el poeta para disculparlas y hacerlas verosímiles, son recursos miserables y desacreditados ya. Ningun motivo de amor propio puede obligarme á pedir que se mitigue la severidad de las reglas en esta parte; porque si bien me he dedicado á la poesía, nunca á la dramática, para la cual he reconocido siempre la insuficiencia de mi talento.

Debe, pues, estenderse á un pueblo ó sus cercanías la unidad de lugar; y en cuanto á la de tiempo, no debe existir mas regla que la de que no se haga sensible su escesiva duracion á los espectadores, de modo que les incomode. Por la misma razon no queria yo que en un mismo acto se cambiase el lugar de la escena, sino que las variaciones se hicieran al empezar los actos, porque entonces chocan menos al auditorio.

Pero todas estas reglas que se refieren á la verosimilitud material, son de convencion. La esencial es la verosimilitud moral. Los actores ni deben hablar ni obrar sino en virtud de sus caractéres ya conocidos; y una falta en esta parte de la composicion pesa mas que todas las infracciones contra las unidades. No debe haber en el drama incidente ni combinacion alguna que no se halle justificada por los antecedentes y por los caractéres.

La esposicion del asunto y de la preparacion de la catástrofe son indudablemente las dos partes mas difíciles del drama. Desterrados los confidentes, que solo se introducian antes, para enterar al auditorio de lo que debe saber al principio de la representa-

cion, es preciso que los primeros diálogos entre los personajes importantes del drama den á conocer la situacion recíproca, los intereses, las intenciones, y la cuestion ó el *nudo* sobre que versa la composicion dramática. El interés debe crecer á cada paso que de la accion, y así las dificultades mas graves, los incidentes mas peligrosos deben dejarse para el fin; ellos son los que han de servir de preparativo á la catástrofe. Tal es en general la composicion del drama; y si al mismo tiempo se considera que es necesario atender á las costumbres y caractéres de los personajes, el enlace de las escenas é incidentes, á las situaciones que han de inventarse á propósito para hacer que resalten los caractéres, y en fin, á la elocucion, que siempre ha de ser correspondiente al carácter, á la situacion y á la dignidad del que habla, no habrá dificultad en creermelo si digo que ninguna obra de literatura supone mas genio que la composicion de un buen drama. Así no es de estrañar que sea muy corto el número de composiciones de esta especie que se acercan á la perfeccion.

Estas que acabo de esplicar son las reglas, generales para la composicion del drama: interés hácia los personajes principales que entran en él; interés que crezca, pero nunca contrario á los sentimientos de rectitud y de moral; una elocucion pura y acomodada al carácter, condicion y pasiones del que habla; una accion bien sostenida hasta su fin; y las unidades de tiempo y de lugar respetadas todo lo que sea posible; hé aquí las reglas esenciales de la composicion dramática. No hablo de la unidad de accion, porque esta es esencial, no ya á la composicion del drama, sino al drama mismo; mas debo advertir que han sido demasiado severos los que cuando una accion, una cuestion principal está decidida, creen que se halla concluido el drama, y no quieren que otra que nace de la primera y que enlazada con ella queda aun indecisa, pase á conmover é interesar de nuevo á

los espectadores. Todos los preceptistas (y no se interpreten estas espresiones *in malam partem*, pues como he dicho, no hay arte sin preceptos) han censurado con demasiada rigidez la tragedia de los Horacios de Cerneille, diciendo que con la muerte de Curiacio y el triunfo de Horacio acaba la tragedia; porque, ¿cuál, suelen argüir, era la cuestion? La cuestion era si triunfaria Roma ó Alba: ambas ciudades contendian sobre el mando, y elegidos campeones por una y otra, se habia acordado que quedaria sometida aquella cuyos defensores fuesen vencidos. Horacio, campeon de Roma, triunfa; pero al volver á su casa se encuentra con su hermana Camila, la cual al saber que ha muerto el que iba á ser su esposo, maldice su victoria é insulta al héroe, que arrebatado de un furor patriótico, pero bárbaro como el siglo en que vivia, la atraviesa con su espada. Este parricidio era un delito gravísimo entre los romanos: el perpetrador es llamado á juicio; y amenazado de todo el rigor de la ley, en virtud del gran mérito que acababa de contraer, del gran servicio que acababa de hacer á su patria, es por fin absuelto; y aquí es donde termina la tragedia. Si el poeta no hubiera hablado nada en los primeros actos del amor de Camila á Curiacio; sino hubiese mediado la amistad de Horacio con Curiacio el mayor; si este amor no hubiese sido aprobado por sus padres, que habian formado el proyecto de unirlos, si la suerte, ó la eleccion de los reyes de Roma y Alba, que nombró á Curiacio y Horacio por campeones, no hubiese producido en los corazones de estos héroes la lucha del patriotismo contra todas las pasiones nobles del corazon humano, lucha propia de personas ligadas por los vínculos del amor fraternal, que se miraban como miembros de una sola familia, ninguna disculpa hubiera tenido el autor si concluida la batalla, hubiera continuado la tragedia; pero ¿qué espectador que tenga corazon, podrá al ver á Camila privada de su esposo, dejar

de interesarse en lo que hará la infeliz romana? Cuando despues Horacio la asesina bárbaramente, ¿qué espectador tampoco podrá dejar de interesarse ya en la suerte que tendrá el héroe en la causa que por aquel error se le promueve? Yo veo tan unida esta segunda accion con la primera, que solo puedo considerarla como una consecuencia de la misma. Se le perdona á Homero que no haya concluido la Iliada en la muerte de Hector, donde efectivamente debia hacerlo, porque lo que iba á cantar no era la ruina de Troya, sino la ira de Aquiles y los efectos que esta ira produjo en el campo de los Griegos. Habiéndose negado á pelear aquel héroe, que era como su dios tutelar, su inaccion atrajo mil males á sus compatriotas, hasta que muerto Patroclo á manos de Hector, tomada por Aquiles la resolucion de vengar á su amigo, hizo que volviesen las cosas á la misma situacion de antes; por consiguiente en la muerte de Hector termina naturalmente la accion. Sin embargo, dos cantos añadió el poeta que se mira como el modelo, como el inventor de la verdadera poesia; uno de los cuales está destinado á la descripcion de los juegos fúnebres que se hicieron por la muerte de Patroclo, y el otro á la escena interesantísima de Priamo que viene como suplicante á la tienda de Aquiles á pedirle el cuerpo de su hijo. Me parece que estos dos cantos no estan tan ligados con los principios de la accion de la Iliada, como el último acto de los Horacios, con los principios de aquella pieza. Es necesario en esta materia no ser estraordinariamente rígidos. Son pocas las composiciones dramáticas buenas; no vayamos á hacerlas mas raras todavía; todo lo que nos presente bellezas debe ser bien recibido.

Todas las reglas que he dado hasta ahora comprenden igualmente á todas las clases del drama; vamos á ver cuáles son estas clases. El drama se divide en los géneros siguientes: tragedia, comedia, tragicomedia, comedia heroica, comedia llorosa ó trage-

dia urbana, melodrama, sainete, entremés, baile, ópera, pantomina, comedia pastoril y comedia burlesca. Estos son los géneros conocidos hasta ahora, y todos estan sometidos á leyes generales, aunque se distinguan despues entre sí notablemente: los principales son la tragedia y la comedia. La tragedia está destinada á representar ruinas de grandes imperios, nacidas de pasiones de los grandes personajes, de los héroes, de los monarcas, propios y estraños, modernos y antiguos: la comedia se limita á descubrir los vicios y ridículos que á cada momento ocurren por desgracia en la sociedad; son por consiguiente estos dos géneros muy diferentes. El objeto de la tragedia es inspirarnos terror y piedad; el de la comedia hacernos reir de los vicios de los hombres, y tal vez de los propios nuestros. Los sentimientos de compasion y de piedad que son esenciales en la tragedia caracterizan al personage principal, ó sea el héroe de ella: este es necesario que no sea tan malo que sus desgracias no nos inspiren piedad, y que no sea tan bueno que su infortunio no escite en nosotros un saludable terror; de manera que los personajes, ó los héroes de las tragedias, deben tener aquella mezcla de vicios y virtudes necesaria para que arrojándolos sus pasiones á empresas en que perecen, nos inspiren el terror y la desconfianza de las mismas pasiones. Estas han de ser nobles para que no le envilezcan; que le hagan desgraciado para que esciten el terror; pero que no le hagan odioso, porque entonces no nos compadeceremos de su desgracia.

La comedia es otra cosa: el principal personage de ella ha de ser ridículo por un vicio; puede tener otras prendas, otras pasiones, pero el vicio ha de ser dominante, y éste ha de ser estigmatizado con todas las sales de la poesia y de la sátira. *El Avaro* de Molière, *El Euclion*, ó la *Aulularia* de Plauto, y *El Castigo de la Miseria* de Hoz y Mota, son tres piezas dirigidas bajo diferentes aspectos á combatir el vicio

de la avaricia, que es uno de los que mas ridiculos nos hace. Se ve, pues, que la comedia es necesario que exagere algo mas que la tragedia. Dice Condillac que en el teatro estan los objetos demasiado lejos, y que por esta razon conviene exagerarlos un poco, para que lleguen á nuestra vista en su tamaño real, y yo lo creo así, porque veo que todos los autores cómicos han exagerado. Seguramente que no es posible se halle en la sociedad un avaro como el de Plauto, el de Molière, ni aun como el de Hoz y Mota, que *inventó aguar el agua*, porque á una cuba de agua de la fuente añadia otra del pilon ó del pozo; pero estos y todos los rasgos que contribuyen á caracterizar el personaje ridiculo deben adoptarse en la comedia, y no importa que algunos sean exagerados, porque la distancia nos los trae luego á su verdadera dimension.

Llámanse *fuerza cómica* en este género de composiciones aquella sal picante con que se estigmatiza el vicio, y que se hace al mismo tiempo que ridiculo, un poco odioso; mas es menester tener cuidado de no llevar al círculo de la comedia vicios que lleguen á tocar en maldades. Hay vicios que no deben presentarse en la escena.

Ciertamente en el teatro no debe pintarse un ladrón de caminos, tanto porque ninguno de los espectadores podria sacar grande utilidad de tal pintura, como porque ese es un vicio demasiado feo é infame, para que pueda suponerse que entre los hombres de buena sociedad abunde, y los vicios que en la buena sociedad son mas comunes, son los que deben ridiculizarse en el teatro, porque los que asisten á él son individuos de la buena sociedad.

Estos vicios son en su número muy cortos; la avaricia, la petulancia, la fanfarronada, y otros cinco ó seis de esta clase, que ya han sido censurados y ridiculizados por los poetas cómicos de todas las naciones; hay otras medias tintas, hay otros vicios que no son tanto naturales al hombre como ficticios, é hijos

de la sociedad, que merecen tambien ser ridiculizados; y en estos es donde se ofrece una mies muy ámplia al talento de los poetas.

La tragicomedia es un género que conocieron mucho nuestros poetas del siglo XVII, á pesar de que generalmente llamaron comedias á todas sus composiciones dramáticas, ora fuese su desenlace ó resultado infeliz ó dichoso: sin embargo, á algunas dieron el título de tragicomedias. Este género, así como la tragedia urbana de nuestros dias, ó la comedia llorosa, es el que pinta las desgracias ó infortunios, no solo de los personajes mas altos y elevados, sino tambien de los de inferior clase, con tal que pertenezcan á la buena sociedad. Tales son el *Médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, y otras: en nuestros dias tenemos muchas de esta especie, como *Misanropía* y *Arrepentimiento*, el *Jugador*, ó *Beverley*; sus reglas son las mismas que las de la tragedia. Blair dice que este género debia ser mas interesante para los espectadores, y aun mas útil para la moral, porque en él se pintan las desgracias de personajes mas cercanos á nosotros. Al cabo las desgracias de los héroes y príncipes soberanos no nos tocan á nosotros, porque no creemos que nos puedan suceder; al paso que las adversidades de las familias privadas son las mismas á que nosotros estamos espuestos. Esto podrá ser muy cierto en teoría; pero en la práctica, el hecho es que nos interesan mas César, Pompeyo, Timurbek, Horacio y Cinna, que pueden interesarnos las fingidas desgracias de una familia. Acaso contribuirá á esto la opinion que tenemos de estos grandes hombres tan señalados en la historia. La comedia urbana retrata desgracias fingidas, cuando las de la tragedia son acontecimientos históricos. Acaso contribuye tambien al mismo efecto la reflexion de que si las desventuras que la humanidad padece caen sobre los hombres mas grandes, virtuosos é ilustres, con mas razon pueden caer sobre los que tienen menos poder, fuerza y me-

dios de oponerse al infortunio. De cualquier manera que sea, yo he notado que ninguna tragedia urbana interesa tanto como una buena tragedia histórica.

La comedia heróica es aquella en que se introducen personajes de la historia, guerreros, príncipes, soberanos, pero que no tiene catástrofe desgraciada como la tragedia. Algunas de estas escribió Pedro Corneille; y á este género pertenecen casi todas las obras dramáticas antiguas españolas tomadas de la historia. Esta especie de comedia se parece á la tragedia en cuanto á que se introducen en ella personas ilustres; pero no en cuanto á su objeto, porque no se propone escitar hácia ellas sentimientos de compasion y piedad.

El mélodrama, género de nuestros dias, viene á ser una especie de mezcla entre la novela y el drama: en él se prodiga la belleza de las decoraciones y de mas aparato; allí siempre hay, sin que se sepa la causa, un traidor que anda tras de los buenos para matarlos, y nunca falta un hombre extraordinario que es muy bueno, pero que parece muy malo y vela sobre ellos: en fin, es diversion propia de niños.

El sainete y el antiguo entremés son entre nosotros lo que era el drama de los Sátiros de los antiguos, del cual habla Horacio en el arte poética. En los sátiros se introducian gentes del pueblo con sus costumbres é ideas crapulosas, y el mismo Horacio advierte que usen un lenguaje algo mas noble. Nuestros sainetes absolutamente no tienen regla ninguna, son dramas en los cuales las espresiones saladas, y aun con pimienta, hacen todo el gasto. Sin embargo, en este género deben leerse los de D. Ramon de la Cruz y Cano, que tuvo grande arte y gracia para describir las costumbres, é imitar el lenguaje y maneras del mas infimo vulgo de Madrid. Yo no sé hasta qué punto podrá ser útil este género de composicion; leidas en casa las de este autor divierten; pero algunos han dicho que su representacion produjo muy mal efecto, porque se dió á las costumbres de los personajes que

figuraban en ellas una importancia que nunca debieron tener. En cuanto á los entremeses, son un género de composiciones algo peor que los sainetes: nada de moral y culto hay en ellos; pero no debe sin embargo omitirse su mencion en un curso de literatura nacional.

La comedia burlesca española es lo mismo que la parodia italiana. En el siglo XVII hubo otra especie de comedia burlesca que se llamaba *mogiganga*, pero ya no existe. En el dia es casi lo mismo que la parodia del teatro que tenian unos italianos en París, y ya creo que no existe, donde se representaban las farsas de Arlequin y Pantalon. Cuando se ejecutaba una pieza muy clásica en el teatro francés, al otro dia ó á la otra semana hacian la parodia de la misma en el de los italianos, es decir, la pieza clásica puesta toda en ridiculo: un ejemplo podrá aclarar esto. Se habia hecho la representacion de *Ifigenia en Táuride*, tragedia clásica si las hay, y muy célebre en el teatro francés, en la cual se presenta en el primer acto, el rey Toante. El propio personage aparece en el primer acto de la parodia, y dice: *bien, está muy bien; que vengan esos naufragos; yo me voy, porque aquí no hago nada y volveré al último acto para que me maten*. Porque en efecto, en la tragedia parodiada ó que da origen á la parodia, Toante apenas aparece en el primer acto, y es muerto en el último: tales eran las parodias. No son precisamente así nuestras comedias burlescas, en las cuales los chistes de la elocucion es lo único á que se atiende, porque mérito dramático no tienen ninguno.

La ópera es el mas ideal de todos los géneros de composicion dramática. La música es en ella el lenguaje de los afectos y de las ideas, y así sus reglas pertenecen mas bien á la ciencia de la armonía que á la de la literatura. Sin embargo, no creemos que se deba descuidar tan absolutamente, como se hace por lo general, la parte literaria y poética de la ópera.

Estamos persuadidos de que los buenos versos como los del Metastasio serian muy favorables al compositor músico que conociese la poesía de su arte, y que la reunion de versos escelentes con escelente música produciria el efecto mayor que las bellas artes pueden producir. La música tiene mas influencia sobre el hombre que el lenguaje hablado, pero esta influencia es mas vaga: dice mas, pero es mas vago lo que dice. Si su espresion se fijase por los buenos versos, haria una impresion profundísima. De esta ventaja se privan los compositores que hacen poco caso de la letra, y los actores que la pronuncian de modo que casi no se les entiende. Muy poco sé de música, pero siempre me ha parecido cosa muy triste que en las óperas magnificas de Rosini y de los mas grandes maestros se haya puesto aquella escelente música en versos miserables y malísimos. ¿De qué nace esto? ¿Por qué motivo se ha de despreciar una impresion tan grande como pudieran hacer música y poesía unidas? Por otra parte, yo veo en el teatro que los cantores ningun cuidado tienen de hacer entender á los espectadores lo que estan hablando. Si la ópera se ha de reducir á un conjunto de sonidos armoniosos indistintos ó inarticulados, para eso basta con la música instrumental. ¿Para qué se canta, sino se ha de entender lo que se canta?

El baile pantomímico, cuya composicion no pertenece á las reglas de la poética, sino á las de la danza, es el mas sensual de todos los espectáculos. Entre los antiguos era sumamente obsceno, y obligó á los padres de la Iglesia á prohibir á los fieles que asistiesen á él. Debo advertir de paso que si en algunos escritores eclesiásticos de la antigüedad se hallan invectivas contra la escena, esto nacia de que la concurrencia al teatro era entre los griegos y romanos un acto positivo de idolatría, porque las funciones teatrales tenian siempre por objeto la solemnidad del dios Baco, del cual en todos los teatros habia un altar. En

cuanto á los pantomimos, la obscenidad de sus maneras era causa mas que suficiente para que como hemos dicho, debieran prohibirse, porque nada que se oponga á la moral debe ser permitido.

En la leccion siguiente trataremos de los orígenes del teatro español, porque establecidos, y los principios generales del drama, debemos entrar en materia. El que quiera instruirse en este punto, y asistir con ventaja á la esplicacion que daré, lea la obra de Don Leandro Fernandez de Moratin que lleva el mismo título de los orígenes del teatro español. La leccion irá fundada sobre las observaciones que se hallan en aquel escrito; poco podré añadir á lo que dice este célebre dramático, pero sin embargo, haré algunas observaciones de mi propia cosecha.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

2.ª LECCION. == ORÍGENES DEL TEATRO ESPAÑOL.

Los primeros rudimentos de poesía dramática entre los españoles de la edad media, fueron las farsas representadas por los juglares de profesion, y muy semejantes á los *juegos*; especie de drama grosero, soez, con que la gente del vulgo amenizaba sus fiestas de candil á fines del siglo pasado, algunos de los cuales alcancé yo á ver en mi primera juventud. Mariana da á aquellas farsas el nombre de *entremeses*; ó ya porque eran semejantes en su estructura á este género, dotado con la versificacion en los tiempos posteriores, ó ya porque se interponian entre otras diversiones; que es lo que significa la palabra *entremés*, de origen francés, aunque en esta lengua solo se aplica á los platos ligeros de que se come entre las grandes entradas de un banquete.

Aquellas farsas primitivas se reducian á escenas cortas, en que los actores, despues de haberse convenido entre sí, decian las graciosidades que les ocurrían, ó que traían ya pensadas. Su objeto esclusivo era divertir y hacer reir á los oyentes, sin atencion á ninguna regla de moral ó de decencia; por lo cual nuestras leyes civiles y eclesiásticas condenaron á la infamia los juglares. Este envilecimiento, como es natural, los hizo peores y mas desenvueltos.

Nada nos ha quedado de aquellas representaciones; pero el carácter de los primeros dramas que se conservan, hace muy probable la opinion de que en ellos era una figura *obligada* la del *Bobo*, llamado así á los principios, y despues *Gracioso*. La tenacidad con que se ha conservado este papel en nuestro teatro, prueba la antigüedad de su origen. Por otra parte, es muy

probable que las primeras farsas girasen casi siempre sobre burlas hechas á un simple; diversion harto agradable á los pueblos todavia groseros.

No se sabe si antes ó despues de estas farsas (aunque me parece mas probable lo segundo) se introdujo la costumbre de representar los *misterios* en los templos, siendo actores los mismos sacerdotes. En estas composiciones, que aunque arrojadas de las iglesias en el siglo XIII, se perpetuaron despues con el título de *comedias de Santos* y de *autos*, se introdujo tambien la figura del Bóbo, lo que me mueve á creer que los dramas representados en los templos fueron posteriores á las farsas de los palacios. La ignorancia del siglo no permitia discernir la profanacion ni la indecencia de mezclar chistes profanos con los misterios augustos de nuestra religion. Creían de buena fé, y se conmovian con la representacion, aunque grosera, de los misterios. Su imaginacion piadosa suplía todos los defectos é incongruencias del espectáculo.

La composicion dramática mas antigua que existe es *La danza general en que entran todos los estados de gentes*, de mediados del siglo XIV, y de autor desconocido, aunque se ha atribuido al Rabí D. Santo, que floreció en el reinado de D. Pedro. Consérvase manuscrita en la Biblioteca del Escorial. Segun su asunto, parece que pertenece á las composiciones sagradas. Uno de los interlocutores es la *muerte*, y otro un predicador que escita á las diversas figuras de la *danza general* á la práctica de las buenas obras, para prepararse á morir. Se notan ya en su elocucion, á pesar de lo poco que se prestaba el idioma á la versificacion, intenciones poéticas, y algunos rasgos de mérito.

Son cortos los recursos de esta composicion dramática, que incluye Moratin en su obra sobre *Orígenes del teatro*, y debe leerse aunque no sea mas que para conocer el estado en que estaba entonces el lenguaje, estudio muy importante en todas las lenguas, y señaladamente en la nuestra, que ha perdido mu-

chísimas de sus primitivas cualidades. Los versos son de arte mayor; y la composicion de la pieza fué por los años 1556 á 60. Deben pronunciarse como estan escritos, pues sino no constaria el verso, en razon de que aun no conocian nuestros versificadores el valor del acento puesto en el sitio en que se debe. Dice así:

Yo só la muerte cierta á todas criaturas,
que son y serán en el mundo durante:
demando é digo: ¡Oh home! ¿Por qué curas
de vida tan breve en punto pasante?
Pues no hay tan fuerte nin recio gigante,
que deste mi arco se pueda amparar:
conviene que mueras, cuando lo tirar
con esta mi freecha cruel traspasante.

Tal era entonces el estado de la lengua; pero no puedo dejar de hacer una observacion acerca de estos participios: *durante*, *pasante*, *traspasante*: la mayor parte de ellos se ha perdido, y mucho mas el régimen activo que tenian, del cual veremos muchos ejemplos en lo sucesivo.

En otra ocasion dice la muerte:

A la danza mortal venit los nascidos
que en el mundo sois de cualquier estado;
el que non quisiere, á fuerza é amidos
facerle he venir muy toste parado.
Pues que ya el fraire vos ha predicado
que todos hayades á facer penitencia,
el que non quisiere poner diligencia
non puede ya ser ya mas esperado.

Toste y parado: lo primero significa aquí *pronto*, y lo segundo *preparado*, es decir, ligero, presuroso y preparado. *Toste* es una voz que si se usase ahora se diria que era un galicismo del *tôt* francés.

Se presentan dos doncellas en la escena que la muerte las llama á su danza.

A esta mi danza trax de presente
estas dos doncellas que vedes, fermosas;

ellas vinieron de muy mala mente
 á oír mis canciones, que son dolorosas.
 Mas non les valdrán flores ni rosas
 nin las composturas que poner solian:
 de mí, si pudiesen, partirse querrian;
 mas non puede ser, que son mis esposas.

Esta idea de suponer á la hermosura esposa prometida de la muerte, es sumamente propia de las creencias y del giro de las ideas de la edad media; porque en efecto, la hermosura, el poder, todo cuanto hay de grande en el mundo es presa de la muerte. Pero el pensamiento de que la hermosura es esposa prometida de la muerte, da al principio general de que todo muere, un carácter al mismo tiempo poético y terrible, por el contraste que hay entre la dulzura del desposorio y la terribilidad de la muerte.

Con motivo de la coronacion del rey de Aragon D. Fernando el Honesto se representó en Zaragoza á presencia de toda la corte una *comedia alegórica*, escrita por el célebre marqués de Villena. Eran interlocutores *la Justicia, la Verdad, la Paz y la Misericordia*. Esta noticia se debe á una crónica inedita de aquel tiempo, que fué el primer tercio del siglo XV, pues el drama no existe, ni manuscrito ni impreso; por lo menos nadie le ha visto.

Detengámonos un poco á examinar el origen de la alegoría puesta en accion, que ya encontramos en los principios del teatro griego: pues Esquilo introdujo en una de sus tragedias los dos personajes alegóricos de la *Fuerza* y la *Violencia*. No hay duda que la personificacion de los objetos irracionales, inanimados y abstractos, es natural al hombre; pues aun en el lenguaje comun usamos de esta figura, tan conocida de los maestros de retórica y poética. Además, una gran parte de la mitología de los griegos se funda en personificaciones: Venus es la hermosura, Cupido el amor, Minerva la sabiduría, personificadas. No es extraño, pues, que en los principios de nuestro teatro veamos

ya la alegoría puesta en accion, y los seres inmathe-
 riales revestidos de forma humana; mucho mas cuan-
 do las disputas escolásticas de la edad media habian
 dado mucho interés á las abstracciones. El Vicio, la
 Virtud, la Muerte, el Pecado; la Paz, la Gracia, y
 otros personajes alegóricos de esta especie, entraron
 despues en muchas composiciones poéticas: testigo el
Paraíso perdido de Milton, donde se explica de una
 manera tan abominable como ininteligible, el matri-
 monio de la *muerte* y del *pecado*. El gran defecto del
 drama alegórico es la imposibilidad de que los espec-
 tadores se interesen por seres, que solo gozan de una
 existencia fantástica. Todo el placer que puede go-
 zarse en la representacion, es el de admirar el inge-
 nio del poeta, si ha sabido dar á los personajes que
 ha creado, caractéres y atributos análogos á las pro-
 piedades abstractas que representan.

La *Danza de la muerte*, por ejemplo, nos parece
 muy mal inventada. No es propio de este ser ideal,
 convidar á un baile, sino mas bien llamar á su presen-
 cia, como rey poderoso, á todos sus vasallos. Esta es
 la idea del auto de las *Cortés de la muerte*, represen-
 tado por la compañía de Angulo el malo; la cual en-
 contró D. Quijote en un carro. En la catedral de Stras-
 burgo habia antes de la revolucion pintados en la pa-
 red de una capilla un gran número de personas; y á
 esta coleccion daban los inteligentes el nombre de
danza de los muertos, sin que sea posible atinar con
 la analogía de esta denominacion.

En lo restante del siglo se hicieron cada vez mas
 comunes en los palacios, y en las casas de los gran-
 des y señores, las representaciones escénicas. Rodrigo
 de Cota escribió un diálogo representable entre el
amor y un *viejo*, en el cual aparece ya el idioma mas
 elegante y capaz de la elocucion poética; y otro pas-
 toril entre *Mingo Rebulgo* y *Gil Arrivato*, en el cual
 satiriza los desórdenes y calamidades del turbulento
 reinado de Enrique IV. Hay noticia de una comedia

representada en casa del conde de Ureña para obsequiar al príncipe Fernando de Aragon, con motivo de su casamiento con la infanta Doña Isabel de Castilla; pero esta pieza no se sabe si existe.

Es admirable en cuanto á la elocucion, el diálogo de Rodrigo Cota, y parece imposible que en un espacio tan corto como el de un siglo, se hubiese perfeccionado tanto el lenguaje: es digno de leerse por esta razon. La accion es sencillísima; se supone que el amor asalta la casa de un viejo; trata de inducirlo á amar: el viejo le dice muchos denuestos, hasta que al fin, vencido por los halagos del niño, se deja arrebatar de su pasion; y entonces el amor hace burla de él. A esto se reduce toda la accion de este drama, que en efecto lo fué porque era representable, como lo prueba el titulo mismo: que es «Obra de Rodrigo Cota, á manera de diálogo entre el amor y un viejo, que escarmentado de él, muy retraido se figura en una huerta seca y destruida, do la casa del placer derribada se muestra, cerrada la puerta, en una pobre cilla choza metido, al que súbitamente pareció el amor con sus ministros; y aquel humildemente procediendo, y el viejo en áspera manera replicando, van discurrendo por su fabla, fasta que el viejo, del amor fué vencido.»

Viejo. Cerrada estaba mi puerta;
¿á qué vienes, por dó entraste?
Di, ladrón, ¿por qué saltaste
las paredes de mi huerta?
La edad y la razon
ya de tí me han libertado:
deja el pobre corazon,
retraido en su rincon,
contemplar cuál le has parado.
La beldad de este jardin
ya no temo que la halles,
ni las ordenadas calles,
ni los muros de jazmin;

ni los arroyos corrientes
de vivas aguas potables,
ni las albercas y fuentes,
ni las aves producientes
los cantos tan consolables.

Produciente: Aquí se ve un ejemplo del participio que tiene régimen activo como tenía entre los latinos: ¡pero qué poético y lleno de amenidad es esto!

Ya la casa se deshizo
de sutil labor estraña,
y tornóse esta cabaña
de cañuelas de carrizo.
De los frutos hice truecos
por escaparme de tí,
por aquellos troncos secos,
carcomidos, todos huecos,
que parecen cerca mí.

Ademas de la belleza de elocucion debe notarse el pensamiento; porque en estas imágenes de destrucion puestas en contraste con la lozanía anterior se describe el viejo á sí mismo.

Sal del huerto, miserable,
vé á buscar dulce floresta,
que tú no puedes en esta
hacer vida deleitable.
Ni tú, ni tus servidores,
podeis bien estar conmigo;
que aunque esten llenos de flores,
yo sé bien cuántos dolores
ellos traen siempre consigo.

Amor. En la habla representas
que no me has bien conocido.

Viejo. Sí, que no tengo en olvido
cómo hieres y atormentas.

Amor. Escucha, padre, señor,
que por mal trocaré bienes;
por ultrajes y desdenes
quiero darte grande honor:

A tí, que estás mas dispuesto
para me contradecir :
así tengo presupuesto
de sufrir tu duro gesto ,
porque sufras mi servir.

Viejo.

Habla ya, di tus razones ,
di tus enconados quejos ; (1)
pero dímelos de lejos ;
el aire no me inficiones :
que segun sé de tus nuevas ,
si te llegas cerca mí ,
tú farás tan dulces pruebas ,
que el ultraje que hora llevas
ese llevé yo de ti.

Úsase aquí la frase *cerca mí* , por *cerca de mí*. No debieran haberse perdido estas contracciones *cerca mí*, *cerca tí*. Esta aglomeracion de proposiciones *cerca de mí* , *cerca de tí* , por junto á mí, junto á tí, produce mal efecto en el lenguaje , pero ya estan admitidas; y la única espresion poética que se usa análoga á las perdidas es, *cabe mí* , *cabe él* , *cabe el río*.

El amor habla despues de la melancolía que hace tanto daño en los viejos.

Amor. Comunmente todavía
han los viejos un vecino
enconado, muy malino ,
gobernado en sangre fría:
llámase melancolía...

.....
Donde mora este maldito
no jamás hay alegría ,
ni honor ni cortesía ,
ni ningun buen apetito ;
pero donde yo me llevo
todo mal y pena quito ,
de los hielos saco fuego ,

(1) Quejos por quejas. Quejo... dolor , afán , ansia.

y á los viejos meto en juego,
 y á los muertos resucito.
 Yo compongo las canciones,
 yo la música suave.
 Yo demuestro al que no sabe,
 las sutiles invenciones;
 yo fago volar mis llamas
 por lo bueno y por lo malo.
 Yo hago servir las damas,
 yo las perfumadas camas,
 golosinas y regalo.
 Visito los pobrecillos,
 huello las casas reales,
 de los senos virginales
 sé yo bien los rinconcillos:
 mis pihuelas y mis lonjas
 á los religiosos atan:
 no lo tomes por lisonjas;
 si no ve, mira las monjas,
 verás cuán dulce me tratan.

Se advierte ya aquí toda la gala del lenguaje; estas repeticiones, estas elipsis, manifiestan una lengua ya formada.

Pihuela era una especie de cordon con que se sujetaba á los pájaros: *lonjas* es la primera vez que lo he visto, pero creo que ha de significar lo mismo.

Esta manera de hablar en el siglo XV no hubiera sido permitida un siglo después.

Yo hago rugas viejas
 dejar el rostro estirado,
 y sé como el cuero atado
 se tiene tras las orejas,
 y el arte de los ungüentes
 que para esto aprovecha:
 sé dar cejas en las frentes,
 contrahago nuevos dientes
 do natura los desecha.

Atado tras las orejas. Esta era una cosa que yo no sabia hasta que lei el diálogo; pero el cuero atado tras de las orejas significa que los viejos para aparecer mas jóvenes se estiraban el pellejo hácia allí y se lo sujetaban con cintas.

En el aire mis espuelas
hieren á todas las aves,
y en los muy hondos cóncaves
las reptillas pequenuelas.
Toda bestia de la tierra
y pescado de la mar
so mi gran poder se encierra,
sin poderse de mi guerra
con sus fuerzas amparar.
Pues que ves que mi poder
tan luengamente se estiende,
do ninguno se defiende
no le pienses defender;
y á quien á buena ventura
tienen todos de seguir,
recibe, pues que procura,
no hacerte desmesura,
mas de muerto revivir.

Esto es una imitacion de la invocacion de Lucrecio en el primer libro de su poema de *Rerum natura*.

No pienses *defender mi poder*; es decir, no pienses defenderte ó impedirme mi poder. Está en el sentido que algunas veces tiene el verbo francés *defendre*.

Viejo. Maestra lengua de engaños,
pregonero de tus bienes,
dime agora, ¿por qué tienes
so silencio tantos daños?

¡Qué fuerza y qué vigor tienen estos versos!...

Que aunque mas doblado seas
y mas pintes su deleite,
estas cosas do te arreas

son deformes caras feas,
encubiertas del afeite.

.....

El libre haces cautivo,
al alegre mucho triste,
do ningun pesar consiste
pones modo pensativo.

Tú ensuciaste muchas camas
con aguda llama fuerte,

tú mancillas muchas famas,

y tú haces con tus llamas

mil veces pedir la muerte.

Tú hallas las tristes yerbas,

y tú los tristes potages,

tú mestizas los linages,

tú limpieza no conservas,

.....

Tú mestizas los linages: no se pueden espresar
mejor ni con mas vigor los resultados del adulterio.

Tú destruyes la salud,

tú rematas el saber,

tú haces en senectud

la hacienda y la virtud

y el autoridad caer.

Véase aquí el artículo masculino sustituido al femenino ante la palabra que empieza por *á* para evitar el mal sonido. El verbo *mestizar* está ya perdido, y solo queda la palabra mestizo; pero yo no tendria dificultad si me viniese á cuento en usar de él apoyado en la autoridad que presenta el ejemplo de Rodrigo Cota.

El amor vuelve á incitar al viejo espresándole que él no tiene la culpa de que los hombres no sepan tener miedo entre extremos, pues le dice:

Amor. No me trates mas, señor,
en continuo vituperio,
que si oyeses mi misterio,
convertido has en loor.

Verdad es que inconveniente
 alguno suele causar,
 porque del amor la gente
 entre frio y muy ardiente,
 no saben medio tomar.

Razon es muy conocida
 que las cosas más amadas
 con afan son alcanzadas
 y trabajo, en esta vida.

Con sabor de algun rigor
 el deseo mas incito;
 que amortigua el apetito
 el dulzor sobre dulzor:

por ende, si con dulzura
 me quieres obedescer,
 yo haré reconocer,

en ti muy nuevá frescura:
 ponerte hé en el corazon
 este mi vivo alborozo;
 serás en esta ocasion
 de la misma condicion

que cuando eras lindo mozo.

De verdura muy gentil
 tu huerta renovaré;
 la casa fabricaré
 de obra rica y sutil,

sanaré las plantas secas
 quemadas por los friores:
 en muy gran simpleza pecas,

viejo triste, si no truecas
 tus espinas por mis flores.

El viejo ya le dice entonices *allégate un poco mas,*
 cuando antes le manda que no se acerque.

Viejo. Allégate un poco más:
 tienes tan lindas razones,
 que sofrirte he que me encones
 por la gloria que me das.

Al fin el viejo se rinde, y el amor entónces hace burla de él.

Amor. Agora verás, don Viejo, cómo me voy a conservar la fama casta: aquí te veré do basta tu saber y tu consejo. Porque con soberbia y riña el amor me diste contradicción, y ahora seguirás estrecha liña (1) en amores de una niña de muy duro corazón. Amarás más que Macías, hallarás esquividad, sentirás las plagas mías, fenesciendo viejos días en ciega cautividad. Viejo triste entré los viejos, que de amores te atormentas, mira como tus artejos parecen sartas de cuentas. Amargo viejo! de nuestro de la humana natura, ¿tú no miras tu figura y vergüenza de tu gesto? ¿Y no ves la ligereza que tienes para escalar? ¡Qué donaire y gentileza! ¡Y qué fuerza y qué destreza la tuya para justar!

Es decir, para escalar las casas, como solian hacer los amantes; y para las justas y torneos que solian celebrarse en obsequio de las damas.

¡Quien te viese entremetido en cosas dulces de amores,

(1) *Liña*, por *lid*.

y venirte los dolores
y atravesarse el gemido!

Es admirable y muy cómico este pensamiento: *venirte los dolores* es muy comun, pero *atravesarse el gemido* es muy poético, pues se pinta cuando en medio de las gallardías y lozanías se siente el gemido que produce el dolor.

Depravado y obstinado,
deseoso de pecar,
mira, malaventurado,
que te deja á tí el pecado;
tú no le quieres dejar.

Viejo. Pues en tí tuve esperanza,
tú perdona mi pecar:
gran linage de venganza
es las culpas perdonar.
Si del precio del vencido
del que vence es el honor,
yo de tí tan combatido,
no seré flaco, caído,
ni tú fuerte; vencedor.

Bien se ve que esto apenas se puede llamar un drama; no tiene mas que las gracias de la elocucion, porque ni hay aquí diálogo vivo, preguntas y respuestas ó réplicas que formen el diálogo y den movimiento al drama. Sin embargo, esto parece que se representó.

El primer dramático español de quien se conserva una coleccion de dramas, es Juan de la Encina, que floreció en el último tercio del siglo XV y primero del XVI. Dió el título de *Eglogas* á sus composiciones, título que anuncia por sí solo la introduccion del gusto clásico y el renacimiento de las letras que se verificó entonces. Casi todas sus composiciones se representaron en casa de D. Fadrique de Toledo, primer duque de Alba, cuyo comensal era. Muchas de sus composiciones fueron sagradas, otras de amores pastoriles; pero todas tienen el título, la

forma y la sencillez de la égloga. Examinando la composicion de las dos églogas que inserta en su obra de los *Orígenes del teatro español* D. Leandro Fernandez de Moratin, y leyendo los argumentos de las demas que estan en el catálogo de dramas españoles, vemos que con mas ó menos elocucion poética, no se diferencian las piezas de Juan de la Encina de la verdadera égloga; y acaso hay en la segunda de Garcilaso (que nunca se ha mirado como composicion representable) mas accion y movimiento que en ninguna del protegido de la casa de Alba. Juan de la Encina compuso ademas una farsa, que no ha llegado hasta nosotros.

El asunto de la primer égloga es el siguiente. Entra un pastor muy dolorido, muy afligido, y otro que le pregunta de dónde nacen sus pesares, y él dice que se suena que ha de haber guerra entre Francia y España, y que el duque de Alba, que era su protector, tendrá que ir á ella, lo que le aflige mucho por los peligros á que se espone un amo tan bondadoso, y mucho mas por el sentimiento que esto causará á la duquesa. El otro trata de consolarle como puede, diciéndole tiene noticias contrarias, y en esto entra Pedruelo, que es una especie de gracioso, y les dice que es verdad que no hay ya nada de guerra, que todo motivo de ella se habia acabado, y entonces entre los tres cantan un villancico con otro pastor que llega á la sazón. Así se terminaba lo que entonces era una representacion dramática: el verso es de ocho sílabas, ya entonces bastante comun en nuestra poesia, pero de pié quebrado; es decir, versos de ocho sílabas y otros de cuatro, que son su hemistiquio.

Beneito. ¡Oh triste de mi, cuitado,

Lacerado!

Noramala acá nasci.

¿Qué será, triste de mi,
desdichado?

Ya no hay morir, ¡mal pecado! (1)

¡Mal pecado! Era una interjección entre los antiguos españoles, de la cual tenemos muchos ejemplos en Mariana y otros escritores de aquella época.

Bras. ¡Ha! Beneito del collado,
¿dónde vas?

Beneito. Miefé, miefé, miefé, *Bras.* (2)
de muerte voy debrocado.

Bras. Debrocado ya y mortal.

Beneito. E aun bien tal, etc.

En esto poco que ha leído se ve que no tiene ni con mucho Juan de la Encina la fuerza poética de Rodrigo de Cota. Ni habla tan bien la lengua, ni conoce tan bien sus recursos, ni los maneja con tanta habilidad.

El villancico con que acaba es el siguiente:

Roguemos á Dios por paz,
pues que de él solo se espera,
qué es la paz verdadera.

El que vino desde el cielo
á ser la paz en la tierra,
él quiera ser en esta guerra
nuestra paz en este suelo.

El nos dé paz é consuelo,
pues que dél solo se espera,
qué es la paz verdadera.

Mucha paz nos quiera dar
el que á los cielos da gloria;
él nos quiera dar victoria
si es forzado el guerrear; (3)
mas si se puede escusar,
dénos paz muy placentera,

(1) Ya no hay morir... no hay remedio.

(2) *Mie fé...* Despues se dijo *mia fé*, como se encuentra algunas veces en Cervantes. En nuestros dias se dice por *mi fé* ó *á fé mia*.

(3) *Forzado por forzoso*.

qué es la paz verdadera.

Si guerras forzadas son,
 él nos dé tanta ganancia,
 que á la flor de lis de Francia
 la venza nuestro león;
 mas por justa peticion
 pidámosle paz entera,
 qué es la paz verdadera.

Estos son los únicos versos dignos de atencion que hay en todo el diálogo de Juan de la Encina.

La otra égloga es tambien bastante sencilla. Es un pastor que requiebra á una pastora, la cual le dice que no le quiere porque es casado. Llegan entonces un escudero, es decir, un caballero de la corte, y la pastora admite sus obsequios. Quedan todos tres conformes y cantan su villancico. Bien se ve que con esta accion no hay para atar un ochavo de especias; es una cosa miserable: está sin embargo mejor escrita que la anterior por su versificacion: ya aquí no hay versos de pié quebrado.

Mingo. Pascuala, Dios te mentenga.

Pascuala. Norabuena vengas, Mingo.
 Hoy ques dia de domingo,
 ¿no estás con tu esposa Menga?

Mingo. No hay quien allá me detenga;
 quel cariño que te tengo
 me pone un quejo tan luengo,
 que me ácosa que me venga.

Pascuala. Miefé, Mingo, no te creo
 que de mi estés namorado:
 pues eres ya desposado,
 tu querer no lo deseo.

Mingo. ¡Ay Pascuala! que te veo
 tan lozana y tan garrida,
 que yo te juro á mi vida,
 que deslumbra si te oleo.

E porque eres tan hermosa
 te quiero: mira, verás,

quíereme, quíereme mas,
 pues por tí dejo á mi esposa;
 é toma, toma esta rosa,
 que para tí la cogí,
 aunque no curas de mí,
 ni por mí se te da cosa.

Pascuala. Tírte, tírte allá, Minguillo,
 no te quillotres de vero:
 hete viene ún escudero.

Tírte, tírte. Por tenté, i tenté allá, tirate allá.
 Esto recuerda á Pedro Recio de Tírte afuera, apellido inventado por Cervantes para decir *tente allá ó vete fuera*.

No te quillotres de vero. Enamorar, y quiere decir *no te enamores con seriedad, verdaderamente*. Esta misma espresion se halla en la égloga célebre de S. Juan de la Cruz. «Acaba de entregarte ya de vero.»

Escudero. Pastora, sálvete Dios.

Pascuala. Dios os dé, señor, buen día.

Escudero. Guarde Dios tu galanía.

Pascuala. Escudero, así haga á vos.

Escudero. Tienes mas gala que dos
 de las de mayor beldad.

Pascuala. Esos que sois de cibdad
 perchufais huerte de nos.

Escudero. Deso no tengas temor
 por mi vida, pastoreica
 que te hago presto rica
 si quieres tener mi amor.

Pascuala. Esas trónicas, i señora,
 allá para las de villa.

Escudero. Vente conmigo, carilla, (1)

(1) *Carilla*... Amadita mía, amadilla, queridilla.

deja, deja ese pastor.
 Déjale que Dios le vala,
 no te pene su penar,
 que no te sabe tratar
 según requiere tu gala.

Perchufar... Es decir burlarse: *huerte* mucho. El verbo francés *persifler* acaso es el origen de este verbo antiguo español; pues significa burlarse de uno alabándole irónicamente.

Mingo. Estáte queda, Pascuala,
 no te engañe ese traidor
 palaciego burlador.

Que ha burlado otra zagala:

Escudero. Cura allá de tu ganado,
 calla si quieres, matiego.

Mingo. Porque sois muy palaciego
 presumís de corcobado.

¿Cuidais que los aldeanos
 no sabemos quebrajarnos?

No pensais de sobajarnos, (1)
 esos que sois cibdadanos,

que tambien tenemos manos
 é lengua para dar motes

como aqueos hidalgotes
 que presumís de lozanos.

Anda acá, Pascuala, vamos,
 no paremos, ques ya tarden.

Escudero. Por vida de quién... Aguarde
 porque mas nos entendamos.

Pascuala. Espera, Mingo, veamos.

Escudero. ¡Oh bendita tal zagala!
 Yo te doy mi fé, Pascuala,

que no nos desavengamos.
 Pénasme por solo verte,

(1) *Sobajarnos*, someterarnos. *Quebrajarnos*, requebrarnos.

é con tu vista me aquejas,
 si tú te vas é me dejas
 muy presto verás mi muerte;
 no me trates de tal suerte,
 pues que yo te quiero tanto.

Mingo. Júrote á San Junco Santo
 que la quiero yo mas huerte.

Escudero. ¿Qué aprovecha tu querer,
 que no tienes que le dar?
 Que la fé é el bien amar
 en las obras se ha de ver.

Mingo. Yo te juro á mi poder
 que la dé yo mill cosicas,
 que aunque no sean muy ricas,
 serán de bell parescer.

De *bell parescer*: en lugar de buen. Estas contracciones, que son comunes en la lengua italiana y eran tan usadas de nuestros poetas cuando la versificación no estaba fija, hemos ya perdido el derecho de usarlas. Por esta razon nuestro lenguaje poético no puede serlo tanto, ni tan fácil como el de los italianos.

Escudero. Dime, pastor, por tu fé,
 ¿qués lo que tú le darás,
 ó con qué la servirás?

Mingo. Con dos mill cosas que sé.

Yo, mi fé, la serviré
 con tañer, cantar, bailar,
 con saltar, correr, luchar,
 é mill donas le daré.

Daréle buenos anillos,
 cercillos, sertas de prata, (1)

buen zueco, buena zapata,
 é manguitos amarillos.
 E frutas de mill maneras
 le daré desas montañas,

(1) *Cercillos*, por zarcillos.

nueces, bellotas, castañas, etc.

Escudero. Calla, calla, que es grosero
todo cuanto tú le das:
yo le daré mas é mas,
porque mas que tú la quiero.

Al fin Mingo se conviené en que ella sea quien elija, y ella elige al escudero, quien se hace pastor.

El villancico es relativo al nuevo ejercicio que toma el escudero.

Repastemos el ganado:
hurriallá,

queda, queda, que se va,

Ya no es tiempo de majada,

ni de estar en zancadillas,

salen las siete cabrillas,

la inedia noche es pasada,

viénese la madrugada:

hurriallá,

queda, queda, que se va, etc.

Se ve pues que la lengua de Juan de la Encina es mas áspera, menos flexible á los movimientos y á las imágenes poéticas que la del autor del diálogo entre el amor y el viejo. En cuanto al mérito de la composicion dramática se ve que es casi ninguno. Cualquiera de estas églogas que hemos leído pudié-
ra en manos de un buen poeta en nuestros dias ha-
cerse una buena égloga, pero jamás lo que se llama
una composicion verdaderamente dramática. Sin em-
bargo, las obras de Juan de la Encina y su estilo fue-
ron muy estimados en su tiempo. Imitáronle otros poe-
tas y le escedieron. Moratin inserta una égloga de au-
tor anónimo, en la cual está ya muy mejorado el len-
guaje; hay mas artificio y cultura en la versificacion
y mas movimiento en el diálogo. Esta égloga tenia
para los que la vieron representar, el mérito de que
bajo los nombres poéticos estaban encubiertos los amo-
rios de algunos caballeros de Nápoles. Hé aquí la nota
que sobre esta materia pone Moratin.

«En la novela histórica intitulada *Cuestion de amor*, en la cual bajo nombres fingidos introdujo su ingenioso autor á los mas distinguidos caballeros y damas de la ciudad de Nápoles, supone que la presente égloga fué representada delante de aquella reunion illustre. Como en la citada novela se habla de lo ocurrido en Italia desde el año de 1508 hasta el de 1512, he creído poder fijar la composicion de ella hácia el año de 1514, y todo su contesto anuncia haberse escrito y publicado en Nápoles. La edicion que he tenido presente es la que hizo Martin Nucio de Amberes, en el año de 1598.»

«Sus prendas de lenguaje, estilo y versificacion, hacen muy estimable la mencionada égloga, que puede considerarse como una de las mejores piezas representables de aquel tiempo.»

Volvemos á ver en ella los versos de arte mayor, pero ya mas peinados, y mas cultos que los que hemos visto en la *danza de la muerte*.

Torino. ¡Oh grave dolor! ¡oh mal sin medida!

¡Oh ansia rabiosa, mortal de sufrirse!

Ni puede callarse, ni osa decirse:

el daño que acaba del todo mi vida.

Mi pena no puede tenerse escondida,

la causa no sufre poder publicarse,

ni para decirse, ni para callarse,

ni entrada se halla, ni tiene salida.

Conténtate agora, amor engañoso,

pues todos tus fuegos con tanto duror

encienden y abrasan de un pobre pastor,

sus tristes entrañas, sin dalle reposo.

Bien te podrás llamar victorioso

venciendo un vencido que quiso vencerse,

de quien imposible le fué defenderse,

ni tú si le vieses serás poderoso.

Mortal de sufrirse. Como nosotros, difícil, imposible de sufrirse. Esta elocucion, que quiere decir que sufriendolo causa la muerte, era comun tambien en

aquel tiempo ; pero el estado actual de nuestra lengua no la permitiría.

Vencido que quiso vencerse. Este juego y repetición de una misma palabra en diferentes inflexiones y casos era muy comun entre los españoles de aquel tiempo.

¡ Oh triste ganado que estás sin señor
á solas paciendo ! pues solo te dejo ,
quejarte has de mí ; tambien yo me quejo
del mal que sin culpa me hace el amor .
No plangas perder tan triste pastor ,
de quien no esperabas ya buena pastura ;
pues él ya no espera sino desventura ,
déjale á solas pasar su dolor .
Agora reposo que solo me veo ;
agora descanso en medio mis males .
¡ Oh lágrimas mías ! ¡ Oh ansias mortales !
¡ Oh tristes suspiros con quien yo peleo !
La vida aborrezco , la muerte no veo ,
que aun esa me niega su triste venir ,
y trueca el matarme con darme el vivir ,
por su complacer mi triste deseo .

Guillardo hace luego una especie de parodia de todo cuanto ha dicho el personaje principal , parodia que se repite no pocas veces en nuestras comedias españolas.

Guillardo. ¡ Oh ! dóilas á huego que juras tamañas ,
como este pastor descubre que siente ;
yo nunca vi en otro que estando doliente
dijese que se arden en él sus entrañas .
Yo creo que tiene heridas estrañas .
Qué , ¿ querrian del todo con yerbas matallo ?
Quiero buscar quien venga á curallo ,
si puedo hallarle por estas cabañas .
Quizá le ha mordido un perro dañado ,
ó qualque animal ó lobo rabioso ;
pus eða tales vuelcos , ni tiene reposo ,
y está de los ojos tan ciego y turbado .

No ve do los deja zurrón ni cayado.

Vestida la yesca, quebrado el rabel.

¿O es el demoño que anda con él,

ó cualquier desastres que tiene el ganado?

¡Oh! dolo á Dios y como no siente.

Mayor es que sueño aqueste su mal;

allí me parece que viene Quiral,

que le es gran amigo, y aun cabo pariente. (1)

.....
Quebrado el rabel. Esta es una pintura de costumbres.

Aparece despues la pastora, que escucha las quejas de Torino.

Benita. A mi no me place tu mal por mi vida,

así como dices segun se te antoja:

tu pena y servicio en todo me enoja;

pues déjate en ello, y tenerme has servida.

.....
 El villancico con que acaba esta égloga es el siguiente:

Nunca yo pensé que amor

con sus amores,

de amor matase pastores.

Tras galanes palaciegos

yo pensé que siempre andaba,

y no pensé que mataba

los pastores ni matiegos.

Mas do van tras sus borregos,

veo que los mata de amores.

Con su nombre falso engaña

que parece que no es nada,

y de majada en majada,

y de cabaña en cabaña,

va con su engañosa maña

prometiendo su favor,

(1) Cabo=*algo*.

y sus favores
matan después los pastores.

Ademas de estas églogas hubo otras muchas que se representaban. Habia parecido antes el primer acto de la Celestina, ó tragicomedia de Calisto y Melibea. que algunos han atribuido á Rodrigo de Cota, el autor del diálogo que hemos visto; y un poeta hizo de este primer acto otra especie de égloga; pero hasta este punto no hay verdadero drama: estas son las primeras tentativas de representación teatral. La historia del verdadero drama ó comedia empieza en Naharro, primer poeta cómico español que compuso dramas de cierta estension, con una accion mas larga, sostenida y artificiosa. El objeto de la leccion siguiente será el exámen de las comedias de Naharro, y del célebre Lope de Rueda, autor y actor de comedias á un mismo tiempo.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

3.^a LECCION. — COMEDIAS DE BARTOLOMÉ DE TORRES NAJARRO.

En la leccion pasada describimos los primeros y mal afirmados pasos de la musa dramática española. Acciones sencillas y sin interés, dignas del nombre de églogas que se les daba, embellecidas tal vez con un lenguaje mas agradable y suelto que el de los siglos anteriores, tal vez con una versificacion mas llena y movimientos poéticos, fueron la diversion de los grandes y principes españoles hasta los primeros años del siglo XVI. Juan de la Encina fué el dramaturgo de esta primer época de nuestro teatro, al cual procuraron imitar, aunque con las mejoras que hacia diariamente la lengua, los autores cómicos sus contemporáneos.

Tiempo era ya de que se dilatase la esfera de la accion dramática. Conociáanse en toda Europa, y eran comunes en todas las librerías de los hombres de gusto, las obras clásicas de la antigüedad en este género. Sófocles, Eurípides, Terencio, Séneca y Plauto, empezaron á ser familiares á nuestros literatos. Era necesario, pues, para llamar la atencion, é inspirar interés al público, dar mas complicacion á la fábula, aumentar el número de los personajes, y las riquezas de la escena. Procuráronse éstos resultados por dos caminos diferentes. Uno, que parecia entonces el mas natural, la traduccion ó imitacion de los antiguos: otro, mas difícil por mas original, pero que logró al fin la preferencia, la creacion de fábulas novelescas.

Abrió el primero Francisco de Villalobos, médico de Fernando el Católico y despues de Carlos V, que tradujo el *Anfitrión* de Plauto, cercenadas algunas co-

sas del primer monólogo de Mercurio. La traduccion es en prosa, ya sumamente fácil y correcta, como puede verse en el monólogo de Alcumena y en el primer diálogo con su verdadero marido Anfitrion, inserto por el señor Moratin en sus *Orígenes del teatro español*.

Nadie ignora la fábula de Anfitrion. Júpiter, enamorado de Alcmena, toma la figura de su marido Anfitrion, y Mercurio su confidente la de Sosia, criado de aquel. Estaba Anfitrion ocupado en una guerra contra los enemigos de Tebas, y aprovecha Júpiter para entrar á ver su esposa el momento en que ya se sabia en Tebas la victoria conseguida por Anfitrion, cual estaba próximo á volver. Alcmena ó Alcumena, como la llama Villalobos, le recibe como á su marido; pasa con él una noche, la cual se finge por el poeta que duró doble tiempo que otra de las demas noches del año. ¡ Tanto tiempo era necesario para engendrar al gran Hércules que nació de este adulterio! Despues, y estando todavía allí Mercurio y Júpiter, vienen Anfitrion y Sosia: es claro que presentados en la escena en diversas ocasiones el verdadero y el falso Anfitrion, y el verdadero y falso Sosia, deben resultar grandes contiendas entre marido y muger, las cuales decide Júpiter al fin de la comedia anunciándose por el Fulminador del rayo, y obligando á Anfitrion, como dice Molière en la imitacion que hizo de esta comedia de Plauto, á *tragar la pildra aunque bien dorada*.

Poco antes de llegar el verdadero Anfitrion, habiéndose ya despedido el falso, dice Alcmena el siguiente monólogo, que leo para hacer ver cuán exacta es la observacion del señor Moratin sobre los progresos que habia ya hecho en aquella época el lenguaje.

Alcumena. «Harto poca cosa es el placer que se pasa en esta vida y en todas sus edades *para con* las tristezas y molestias de ella.»

Este *para con* equivale á *en comparacion de*. Mo-

do de hablar adverbial que sería de desear se hubiese conservado en nuestra lengua. Debo advertir que todo esto es traduccion de Plauto.

«Así se compra bien lo uno por lo otro en la edad de los hombres. Así ha placido á los dioses, que siempre tras el deleite se siga la compañía del dolor; que si algun bien se alcanza, sea mayor el daño y mal que de alli redunde. Esto tengo yo agora por experiencia en mi casa, y por mí misma lo sé; que se me dió un rato de deleite cuando pude alcanzar *de ver* á mi marido por espacio de una noche, y este se me partió luego antes que amaneciese.»

Obsérvese que el *pude alcanzar de ver* es *pude conseguir* ó *lograr* ver. La preposicion *de* anterior al infinitivo, en cualquiera que la usase hoy pareceria un galicismo. Pero es de notar que aun no estaba formada ni con mucho la lengua francesa, cuando este modismo existia ya en la nuestra.

«Parece que quedo sola sin alguna compañía, *en apartarse* de aquí aquel á quien yo amo sobre todos.»

En por el; en apartarse, al apartarse. Esto tambien pareceria ahora un galicismo, mayormente si se atiende á que el gerundio francés lleva siempre antepuesta la partícula *en*.

«Mas pasion me queda de la ida de mi marido, que placer me dió su venida; mas esto me hace bienaventurada, que á lo menos venció por batalla á los enemigos; y en volver él á su casa con mucha honra, me da consolacion. Sea de mí absente, con tal que alcanzada la gloriosa alabanza, se retraya á su casa. Yo sufriré mucho el ausencia suya con fuerte y firme ánimo, pues que tal galardón se me da, que vuelva mi marido vencedor de la batalla: esto habré yo por gran bien, porque la virtud es muy buen premio de los trabajos. La virtud en verdad á todas las cosas precede. La libertad, la salud, la vida, la hacienda, los padres, la patria y los hijos, con la virtud se defienden y se guardan: la virtud contiene en sí todas las

cosas; todos los bienes estan en quien está la virtud.»

Ahora llega el verdadero Anfitrión con su criado Sosia, y dice:

Anfitrión. «Anfitrión muy alègre saluda á su deseada muger, á la qual sola estima por la mejor de todas cuantas hay en Tebas, cuya bondad es famosa entre todos los ciudadanos.»

Obsérvese el uso del participio *deseada*. Es el mismo uso propio de la lengua latina: *deseada*, una cosa que se ha echado de menos, que se ha conocido su falta, y de la que se ha estado privado.

«¿Has estado buena? ¿has deseado mi venida?

Sosia. Nunca vi cosa mas deseada. Ninguno le saluda mas que á un perro.»

Dice esto Sosia porque ignoraba la estrañeza que les causaba la venida de quien creían acababa de irse antes de amanecer.

Anfitrión. «Y como te veo preñada, y como te veo embarnecida, alégrome.»

Alcumena. Ruégote por Dios que me digas, ¿por qué me saludas para burlar de mí, y me hablas tan amorosamente como si de poco acá no me hubieses visto, como si agora fuese la primera vez que llegas á tu casa viniendo de la guerra? Así me hablas, como si de mucho tiempo acá no me vieras.

Anfitrión. Antes te certifico que yo no te haya visto en alguna parte, si agora no, despues que me paré á la guerra.

.....
Alcumena. ¿Probáisme quizá por ver lo que tengo en el corazon? Mas dime, ¿por qué os volvísteis tan presto? ¿Hobo algun agüero que te hiciese tardar, ó detenerte alguna tempestad que no te fueses á tus hues-tes como poco há me dijiste?

Anfitrión. ¿Poco há? ¿Qué? ¿Tan poco?

Alcumena. Tiéntasme: poquito há, muy poquito, agora.

Anfitrión. ¿Cómo puede ser esto que dices, poquito há, y agora?

Alcumena. ¿Qué piensas que tengo de hacer sino burlar de tí, pues que burlas de mí? Que dices que llegaste agora de nuevo, y aun agora partiste de aquí.

Anfitrión. «Esta muger desvariando está...»

Esta comedia se imprimió por la primera vez en Zaragoza en 1515, y es la primera de nuestro teatro escrita en prosa. Ignórase si se representó: yo creo que era preciso para sufrirla que los oyentes fuesen personas instruidas en la literatura antigua. El vulgo español de aquella época nada sabia, nada entendia de las fábulas del paganismo, y los nombres de Júpiter, Mercurio y Hércules le eran enteramente desconocidos.

La comedia novelesca reconoce por su inventor á Bartolomé de Torres Naharro, extremeño, que después de cautivo en Argel y rescatado, pasó á vivir á Roma, fué eclesiástico, y escribió ocho comedias. Siete de ellas imprimió en Roma en 1517, con privilegio que para ello le dió Leon X, gran favorecedor de las letras. Dió á su coleccion el título de *Propaladia*, que después se reimprimió en España, añadida la *Calamita*, aunque con muchas enmiendas que mandó hacer la Inquisicion.

Las comedias de Naharro estan escritas en versos de ocho silabas, tal vez de pié quebrado. Estan divididas en cinco actos, ó jornadas, como los dramas de los antiguos: y en muchas de ellas hizo hablar á los actores en varios idiomas, como castellano, italiano, francés, latin y portugués; lo cual pudo tambien haber sido imitacion de la variedad de dialectos que introdujo Homero en sus inmortales poemas. Estas comedias se representaron en Nápoles y en Roma, donde era entonces muy comun el conocimiento de la lengua castellana; y es de creer que tambien se representaron en España, salvas las correcciones que en ellas hiciese la Inquisicion.

De las ocho comedias de Naharro pertenecen al género novelesco la *Serafina*, la *Himenea*, la *Aquilana* y la *Calamita*. Pertenecen á la descripcion de costumbres la *Soldadesca*, la *Tinelaria* y la *Jacinta*. La *Trofœa* es un elogio, puesto en accion, de las conquistas de D. Manuel, rey de Portugal, en Africa y en Indias, no sin introducir en él el personage alegórico de la *Fama*, el mitológico de *Apolo*, que hace versos en honor del rey, y algunos pastores graciosos ó bobos, que amenizan la accion, precisamente lánguida y fria. Tambien escribió Naharro un diálogo entre dos peregrinos al nacimiento de Nuestro Señor, composicion que pertenece al género sencillo de Juan de la Encina.

Entre sus comedias novelescas es muy notable la *Aquilana*, porque es la primera en que se observa aquella falta de respeto á la historia, que se observó despues en Lope, Calderon, y demas dramáticos del siglo XVII. La fábula es la siguiente. D. Bermudo, rey de Leon, tiene una hija llamada Felicina, que es amada, no sin correspondencia, de Aquilano, jóven estrangero, á quien el rey queria mucho, aunque ignoraba su origen y familia: pero sabedor D. Bermudo de los amores de Aquilano por el médico que asistia á este, se enfurece, y trata de degollarle. Entonces se descubre que el degollando es hijo del rey de Hungría, y Bermudo le casa con su hija. El médico supo los amores de Aquilano por la alteracion de su pulso al ver á la infanta, fábula ó historia tomada de un rey de Siria, que deseando saber el motivo de la tristeza mortal que devoraba á su hijo, averiguó por medio del médico que el príncipe parecia de amores de la reina su madrastra.

La combinacion de un príncipe disfrazado que enamora á una princesa de otro reino, se ha repetido muchas veces en nuestro teatro y con mejor éxito que en la *Aquilana* de Naharro, en la cual se falta á cada momento al gran principio dramático de que los inci-

dentes tengan su razon en los sucesos anteriores. Llevar á un hombre al cadalso por la declaracion de su pulso, es burlarse de los espectadores.

De las otras tres comedias novelescas de Naharro, en la que hay mas vida y movimiento es en la *Calamita*; pero Moratin no quiso insertarla en la coleccion por dos razones: la primera, por algunas escenas lúbricas é indecentes entre Divina, la criada de Calamita, y un estudiante disfrazado de muger: la segunda, porque el nudo de la fábula consiste en la inconcebible brutalidad de Euticio, padre de Floribundo, que da orden á sus criados de que maten á su hijo si le ven entrar en casa de su amada Calamita. Las correcciones paternas no llegan nunca á tanto. Sin embargo, no podemos menos de leer el soliloquio de Floribundo, en que dándose la enhorabuena de haber elegido á Calamita por esposa, da consejos para hacer bien esta eleccion. Los versos son muy bellos, y anuncian ya un idioma que se acerca á la perfeccion.

Quien ha de tomar muger

por su vida,

tome la mas escondida

para su seguridad;

la que en virtud y bondad

fuere criada y nacida.

La muy en mucho tenuta

por hermosa,

esta diz que es peligrosa;

la muy sabida, mudable;

la muy rica intolerable,

soberbia la generosa.

La complida en cualquier cosa

y acabada,

menos que todas me agrada,

porque, segun mi pensar,

mala cosa es de guardar

la de todos deseada.

Aquí el adjetivo *generosa* tiene otro sentido que el

que en la actualidad la da nuestro idioma generalmente. Quiere decir *noble de nacimiento*, no *noble de ideas* ni de sentimientos.

La única pieza novelesca que analizaremos de Naharro, será, pues, la *Himenea*, que incluye el señor Moratin en su coleccion; no tanto por ser la mas regular de todas y mas ajustada á las leyes de verosimilitud teatral, cuanto porque en ella está tratado el amor de una manera mas noble, y muy propia de esta pasion, como se sentia en aquella época caballerosa.

La fábula es tan sencilla, que solo consiste en el amor de Himeneo á Febea, correspondido de esta, y mal visto del marqués, hermano de la dama, el cual receloso, y andando sobre aviso, llegó á sorprenderlos en su misma casa: Himeneo huyó; el marqués quiso dar muerte á su hermana; pero el amante sobrevino con sus criados, y persuadió al celoso hermano, que remediára su honor de una manera menos sangrienta, consintiendo en que se casasen.

De este sencillo asunto sacó Naharro las cinco jornadas de la comedia. En la primera pasea Himeneo con sus criados Eliso y Boreas la calle de su dama, y expresa su pasion en los versos siguientes que la dirige, y que sirven de esposicion á la comedia.

Guarde Dios, senora mia,
vuestra graciosa presencia,
mi sola felicidad;
aunque es sobrada osadía
sin tomar vuestra licencia,
daros yo mi libertad.

Pero en mi primer miraros,
tan ciego de amor me vi,
que cuando miré por mí
fué tarde para hablaros,
hasta agora,
que de mí sois ya señora.

Habéisme muerto de amores,
y dejáisme aquí en la plaza

donde publique mis yerros;
 como aquellos cazadores
 que des que matan la caza
 la dejan para los perros.

Donde quiera que me halle
 diré siempre que es mal hecho,
 pues yo vos guardo en mi pecho
 vos me dejéis en la calle.

¡Bien me viene
 que sin culpa muera y pene!

Los dos versos *sin tomar vuestra licencia, daros yo mi libertad*, si no estuvieran aquí, parecerían de una comedia de Calderon. Todo este monólogo por otra parte semeja mucho á las trovas de los cultivadores de la *gaya ciencia*; á aquella especie de metafísica amorosa que en la corte de Roberto, rey de Nápoles, primero, despues en la de D. Juan de Aragon, y luego en todas, se introdujo al fin de la edad media.

Deja Himeneo á sus criados que guarden la calle; pero ellos, que ni son valientes, ni enamorados, huyen del marqués y de Turpedio, su lacayo, apenas estos se presentan. ¡Mal dije que no eran enamorados, pues Boreas confía á Eliso que está enamorado de Dorestá, doncella de Febea: pero estos amores lacayunos no son de los que despiertan la valentía!

En la segunda jornada vuelve Himeneo con sus criados y músicos á la calle de su dama. Los músicos cantan versos análogos á la situacion del amante. Empiezan dos cantando los siguientes:

Tan ufano está el querer
 con cuantos males padesce,
 que el corazon se enloquece
 de placer
 con tan justo padecer.

Luego dice uno solo:

La pena con que fatigo
 esme tan favorecida,

que de envidiosa la vida
ya no quiere estar conmigo.
Ella se quiere perder :
vuestra merced lo merece.

No he encontrado en ninguna parte el verbo *fatigar* como neutro; siempre se dice *fatigar á otro* en activo, ó *fatigarse* que es reciproco: pero aquí *la pena con que fatigo* significa *la pena con que estoy fatigado*.

Cantor 1.º y 2.º Y el corazon se enloquesce
de placer
con tan justo padescer.

Cantor 1.º y 2.º Es mas preciosa ventura
vuestra pena
que cualquiera gloria agena.

Cantor 2.º La pena que vos causais,
los suspiros, el tormento,
con vuestro merescimiento
todo lo glorificais.

Cantor 1.º y 2.º Mas codiciosa dejais
vuestra pena,
que cualquiera gloria agena.

Cantor 1.º Los que nunca os conocieron
penarán por conoceros,
y los que gozan de veros
porque mas ante no os vieron.

Cantor 1.º y 2.º Que por mayor bien tuvieron
vuestra pena,
que cualquiera gloria agena.

Es menester observar el uso del pronombre posesivo *vuestro*. *Vuestra pena* aquí no es *la pena que vos teneis*, sino *la pena que vos causais*. Aquí concluye la cancion.

Febea favorece á Himeneo hablándole por la ventana, y prometiéndole que á la noche siguiente le dará entrada en su casa. Cuando ya Himeneo y los suyos se retiran, entran en la escena el marqués y su criado, que se resuelven á acudir mas á tiempo á la noche siguiente.

La tercera jornada es de dia. Boreas enamora á Doresta, y Turpedio, que finge tambien amarla, es despreciado. Todo este acto pudiera suprimirse, porque en nada contribuye á la accion.

En la cuarta jornada entra Himeneo en casa de Febea, dejando á la puerta sus criados, los cuales huyen apenas llega el marqués, dejando Boreas su capa, por la cual le conoce Turpedio. El marqués, conociendo que Himeneo está dentro de la casa, rompe la puerta, y entra tambien.

En la quinta y última jornada el marqués amenaza á su hermana con la muerte, habiéndose ya escapado Himeneo; la aconseja que cuide de su alma, y que se confiese con el pape Turpedio. Esto era conforme á la opinion antiguamente recibida, de que quando no era posible confesarse con un confesor idóneo, servia la confesion hecha con cualquier fiel aunque fuese seglar. Entre los marineros ha existido y aun existe segun parece esta creencia, señaladamente en los casos de naufragio. Febea en aquellos momentos, que cree los últimos de su vida, se halla tan mal dispuesta para morir, que dice paladinamente al marqués que su único pesar es no haber condescendido enteramente con los deseos de Himeneo. Véanse sus espresiones:

Hablemos cómo la suerte

me ha traído en este punto,

do yo y mi bien todo junto

moriremos de una muerte:

mas primero

quiero contar cómo muero.

Yo muero por un amor,

que por su mucho querer

fué mi querido y amado,

gentil y noble señor,

tal que por su merecer

es mi mal bien empleado.

No me queda otro pesar

de la triste vida mia,

sino que cuando podia,
 nunca fui para gozar,
 ni gocé
 lo que tanto descé.
 Muero con este deseo,
 y el corazón me revienta
 con el dolor amoroso;
 mas si creyera á Himeneo,
 no muriera descontenta,
 ni le dejara quejoso.
 ¡Bien haya quien me maldice!
 pues lo que él mas me rogaba
 yo mas que él lo descaba:
 no sé por qué no lo hice.
 ¡Guay de mí,
 que muero así como así!
 No me quejo de que muero,
 pues soy mortal como creo;
 mas de la muerte traidora,
 que si viniera primero
 que conociera á Himeneo,
 viniera mucho en buen hora.
 Mas viniendo de esta suerte,
 tan sin razon á mi ver,
 ¿cuál será el hombre ó muger
 que no le duela mi muerte,
 contemplando
 por qué y dónde, cómo y cuándo?
 Yo nunca hice traicion:
 si maté, yo no sé á quién,
 si robé, no lo he sabido;
 mi querer fué con razon,
 y si quise, hice bien
 en querer á mi marido.
 Quanto mas que las doncellas,
 mientras que tiempo tuvieren,
 harán mal sino murieren
 por los que mueren por ellas;

pues muriendo,
dejan sus famas viviendo.

A estos versos, ni muy decorosos ni muy propios del trance en que se encuentra, pero llenos de pasion, responde el marqués con un lugar comun acerca de la necesidad de morir. En esto sobreviene Himeneo, que hace presente al ofendido hermano la nobleza de su sangre, y sus méritos para casar con Febea. El marqués conviene en ello, pero se queja aun de la manera poco decorosa con que habian tratado sus amores. Himeneo satisface tambien á esto; se hacen las amistades, se contrata el matrimonio de Himeneo y Febea, y paralelamente, como despues se hizo costumbre en el teatro, el de Boreas y Dorestá. La comedia concluye yéndose todos á casa de Himeneo cantando un villancico; costumbre y modo de acabar las representaciones introducido por Juan de la Encina, y cuyo nombre indica una música aldeana y pastoril. El villancico es este:

¡ Victoria, victoria,
los mis vencedores,
victoria en amores!
¡ Victoria, mis ojos!
Cantad, si llorastes,
pues os escapastes
de tantos enojos:
de ricos despojos
sereis gozadores.
¡ Victoria en amores!

Esta contraposicion *cantad si llorastes* es mala; porque es propio de los ojos llorar, mas no cantar.

Bien se ve que por mas sencilla que sea la fábula de la *Himenea*, es un portento de complicacion y de artificio, comparada con las obras dramáticas de Juan de la Encina y de otros antecesores de Naharro, que ni aun podian dividirse en actos ó jornadas. Naharro dió un paso de gigante en la carrera dramática, dando al drama una competente estension, é introduciendo fábulas complicadas.

En esta comedia, y en general en las demas de su género, usó Naharro de poca sal cómica. El único rasgo satírico, y al mismo tiempo característico de un hombre de pocas obligaciones como era Eliso, á pesar de lo poético de su nombre, está en los versos que este interlocutor dice á su compañero Boreas en el primer acto.

¿Y no has leído aquel texto
que maldito debe ser
hombre que en hombre se fia?
pues si verdad es aquesto,
quien se fiasse en muger,
muy mas maldito seria.
A la fê, para gozallas
y no perderse tras ellas,
oillas y no creellas,
sacudillas y dejallas.

Esta es la cartilla de los amantes del Avapies. El rasgo satírico y gracioso está en los versos que siguen:

No lo digo
porque *las* soy enemigo.

Las sirve aquí de dativo de plural. En el actual estado de la lengua, *las* es acusativo femenino del mismo número.

El estilo de Naharro, generalmente hablando, es puro y muy conforme á la comedia novelesca que él mismo creó.

En esta comedia de la *Himenea*, y en la *Calamita* de que hablamos antes, se observan bastante bien las unidades de tiempo, de accion y de lugar; porque en el lugar no hay mas variacion, que desde la calle al interior de la casa de Febea. La duracion del tiempo es desde la prima noche de un dia, hasta la noche, algo entrada, del siguiente. Mas yo no creo que estuviere en la intencion de Naharro la observancia de estas reglas, que no observa en la *Aquilana*, ni en otras de sus composiciones. Pero en la *Himenea* la accion era tan escasa que, como ya hemos visto, tuvo que

introducir un acto puramente episódico, y bastante cansado.

Pasemos ya á examinar sus comedias de costumbres, género tambien introducido y creado por él, porque antes no era conocido. Llamaremos *comedias de costumbres* aquellas en las cuales se atiende mas á la descripcion de los caractéres, de los usos, de los vicios y de las virtudes, que no á la accion misma de la pieza. Todos hemos visto la comedia de Rojas intitulada *¡Lo que son mugeres!*, en la cual no hay accion ninguna; allí solo hay cuatro galanes y dos damas, de los que cada uno tiene su carácter particular, que se describe en la pieza, con las costumbres anejas á este carácter. Una composicion semejante es la de los *Enfadados* de Molière (*Les facheux*): otra es la de *Esopo*, que ha quedado en el Repertorio del teatro francés. *Esopo*, introducido en una corte, no es sino el medio de describir los diversos caractéres de los cortesanos. Otra es tambien el *Mercurio galante*, comedia que toma su título de un periódico que habia en Francia desde el primer tercio del siglo XVIII, y á cuya redaccion se supone que vienen varios personajes á presentar obras para que se inserten en el *Mercurio*; y estos personajes son los que se describen en la pieza.

Tales son las comedias que llamaremos *de costumbres*, que son mas bien unos cuadros sucesivos de caractéres, de modales, de vicios y virtudes, que no acciones dramáticas.

Semejantes á estas son la *Soldadesca*, la *Tinelaria* y la *Jacinta* de Naharro; pero la *Soldadesca* y la *Tinelaria* tienen el efecto de ser sumamente inmundas una y otra. La accion en la *Soldadesca* es la siguiente: Un capitan que tiene comision de reunir en Italia un cuerpo de infantería para que sirva en las tropas del Papa, recluta á personas de varias naciones, pero la mayor parte soldados españoles licenciados (porque parece que entonces no teníamos guerra), ó españo-

les pobres que habian pasado á Italia á hacer fortuna. Las gracias de estos hombres así que llegan á una casa de campo, son requestar á las criadas, y robar al amo el dinero y todo cuanto tiene. El plan que formaron era robar una porcion de dinero, y llevarse á España algunas mugeres, unas para ellos y otras para surtir una casa de mancebía, que entonces eran permitidas en España. En fin, todo cuanto puede suponerse de malo en unos aventureros sin *hogar* y sin principios ningunos de moral, todo se halla en esta comedia, descrito á la verdad con bastante gracia y soltura.

La *Tinelaria* es de otra especie: sube la maldad un puntito mas alto. Su nombre lo toma, así como la *Soldadesca* de la profesion de soldado, de la palabra *Tinelo*, que significa ó significaba entonces lo mismo que *Office* en francés y *Gazapon* en Navarra: es decir, aquel sitio en que se reune la familia de escalera abajo de los grandes señores. Se figura pues el *Tinelo* de un cardenal, y en él reunidos todos los comensales de escalera abajo de una casa. Hé aquí la descripcion que hace de esta comedia Moratin, que es como suya.

«La escena es en Roma en casa de un cardenal. La accion se reduce á que sus criados, con lo que hurtan, comen y gastan y viven en la mayor disolucion y abandono. Al acabar la primera jornada se van á almorzar; la tercera se gasta toda en comer: en la quinta cenan y se emborrachan. Desde el primero al último de los personajes (que llegan á veinte y dos), todos son ladrones, glotones, borrachos, maldicientes, blasfemos, provocativos y disolutos. El autor acudió al arbitrio infeliz de introducir diferentes idiomas para animar el diálogo: uno habla en latin, otro en francés, otro en italiano, otro en valenciano, otro en portugués, y los demas en castellano. Esta greguería poliglota, y el número escesivo de personajes que pone á un tiempo en la escena, producen una

confusion intolerable. A pesar de tantas nulidades, no deja de hallarse uno ú otro pasage escrito con inteligencia. Véase el siguiente diálogo entre el despensero del cardenal y la lavandera su amiga.»

A la lavandera *amiga* la pone el nombre de *Lucrecia*, y á el despensero el de *Barrabás*.

Lucrecia. Buenos dias te dé Dios.

Barrabás. ¡ Oh qué milagro tamaño !

Y buenas noches á vos,
porque es la mitad del año.

Lucrecia. ¿ He tardado ?

Barrabás. Tanto que me has enojado
para hacer maravillas.

Lucrecia. Por tu vida que he esperado
que tocaren campanillas.

Barrabás. ¡ Qué placer !

Dime , ¿ quién debe atender ,
si presumes como sueles ,
los manteles al comer ,
ó el comer á los manteles ?

Aquí *atender* está por *esperar* , que hoy sería un galicismo.

Lucrecia. No sé nada :

como quier que fuí criada ,
donde siempre fuí servida ,
sé muy poco de colada
y menos de aquesta vida.

Barrabás. ¡ Guay de mí !

Diez años há que te vi
morar en el Burgo viejo ,
y siempre te conocí
lavandera de concejo.

Lucrecia. ¡ Cómo qué !

Pues no ha mas que me casé.

Mira si bien has mentido ,
pues harto estuve á la fé
con el ruin de mi marido.

Barrabás. Si querrás ,

dime cuántos años has:
no me niegues la verdad.

Lucrecia. Veinte, por Dios, y no mas
he hecho por Navidad.

Barrabás. Ora pues,
no quiero ser descortés;
pero así me ayude Dios,
que creo que há veinte y tres
que dices que has veinte y dos.

Si querrás es aquí si quieres ó si quisieres. Esta espresion, que se halla en los mismos términos en una égloga de Valbuena, le ha sido censurada. Yo bien sé que en el dia no es permitido ni á poeta ni á prosista usarla; pero á Valbuena en la época en que escribió, le era lícito decirla: tenia en su apoyo autoridades tan grandes como son las de esta y Naharro, que lo dice así en otras partes, y la de Juan de la Encina, en quien tambien se encuentra.

Lo de *há 25 años que dices que has 22* es una imitacion del dicho de Ciceron, á quien refiriéndole que una dama romana porfiaba en que no tenía mas que 25 años, contestó: «verdad es, porque hace 10 años que la he oido decir lo mismo.» En lo que sigue no hay nada de importante.

La *Jacinta* es otra cosa: carece á la verdad de accion, porque la escena es en el camino de Roma, cerca de una casa de campo, donde vivia una señora jóven y hermosa, llamada Divina, la cual tenía por costumbre hospedar á los que pasaban por su castillo, para saber de ellos las novedades que ocurrían, porque ella vivia retirada en aquella casa. Se presentan tres peregrinos; uno que habiendo procurado siempre servir bien á sus amos, no habia encontrado ningun señor que se pagase de sus servicios: otro que desengañado de la falsedad de los malos amigos, huía del trato de la sociedad: otro que escarmentado de las vanidades del mundo y engaños de los hombres, trataba de meterse en religion, para

pasar en paz el resto de sus dias. Un criado de la señora Divina los encuentra, los llama, los conduce al castillo, los agasaja muy bien; la señora tiene conversacion con ellos, y últimamente, porque acabase de algun modo la comedia, se concluye con el casamiento de la señora con Jacinto, á quien elige, y que es el que habia buscado señores y no habia encontrado ninguno bueno. Hé aquí el juicio de Moratin acerca del lenguaje, porque en cuanto á accion ya está visto que es ninguna.

«Su mérito consiste en el decoro de los caracteres, la solidez filosófica de las máximas en que abunda, la pureza del lenguaje, la elegancia de estilo, la fluidez de su versificacion.»

Este es un gran mérito, y principalmente en calidad de comedia de costumbres, ó de cuadros de moral. La descripcion que hace de los caracteres de los tres peregrinos, y despues de la señora Divina, son muy buenos. Hé aquí lo que dice Jacinto acerca de los malos señores á quienes habia servido.

Sabrás que desde la cuna,
sin un punto de reposo,
no me acuerdo vez alguna
poderme llamar dichoso:
de servir muy codicioso,
no de vivir vagabundo,
me hace ir al cabo del mundo
tras un señor virtuoso.
Sabe Dios cuánto me holgára
de saber algun oficio,
porque en tan ruin ejercicio
tan buen tiempo no gastára:
pero ¿quién jamás pensára,
donde son tantos señores,
que un señor no se hallára
para buenos servidores?
Aquellos son los traidores
que decimos las verdades,

y los que ensayan maldades
 suceden en los favores.
 Todos estan concertados
 de traer todas sus vidas,
 las bestias muy guarnecidas
 y los siervos despojados.
 Tienen puestos sus cuidados
 en continuo atesorar,
 sacando algunos ducados
 que se gastan en cazar;
 y si quieren algo dar,
 no lo dan á pobrecicos,
 sino á aquellos que son ricos,
 que es echar agua en el mar.

Fenicio habla despues contra la codicia.
 Pues ó ciega criatura,
 que con este mundo vives,
 que en cabo de él no recibes
 sino sola sepultura,
 ¿no miras que es gran locura
 si deja tu pensamiento
 lo que para siempre dura
 por lo que dura un momento?

Obsérvense las siguientes reflexiones, que son muy hermosas:

Que este mundo todo es viento;
 pues de pobres ni de ricos,
 ni de grandes ni de chicos,
 ninguno vive contento.
 ¡Oh loco el hombre y muger
 con cuanto puede afanarse,
 que piensa de contentarse
 por mas haberes haber!
 Que si bien por carecer
 se duele la pobre gente,
 no veo que por tener
 algun rico se contente:
 porque en el siglo presente

muy mas grande ser conviene
 el temor que el rico tiene,
 que el dolor que el pobre siente.

Esto es magnífico. El temor del rico de que le roben su dinero, es mas que la privacion del pobre que carece de lo necesario.

Con motivo de la buena acogida que le da Divina, Jacinto hace el siguiente encomio de las buenas prendas del bello sexo:

Pues esto digo en favor
 de las que corren fortuna,
 pero digamos de alguna
 que tiene un poco de amor.

¡ Con cuánta pena y dolor,
 por poco mal que sintais,
 anda y torna en derredor,
 demandándoos cómo estais,
 diciéndoos qué le mandais,
 consolándoos como suele,
 preguntándoos dónde os duele,
 porfiándoos que comais!

Héla ya muy afligida
 á decir misas por vos,
 y á rogar continuo á Dios
 que os mande salud y vida;
 su comer y su bebida
 suspiros, lágrimas son;
 llora, gime, plañe y crida
 de todo su corazon.

No puede ningun varon
 pagalle complidamente
 las lágrimas solamente
 que deja en cada rincon.

Pues de esto bien informados,
 que otro bien no hubiere en ellas
 á todas y á cualquier de ellas
 somos todos obligados:

enanto mas que sus cuidados,

sus grandezas, sus hazañas,
 son servir á sus amados
 con obras y lindas mañas;
 y en los tiempos de sus sañas,
 cuando partís, ellas lloran,
 cuando tornais, os adoran
 con el alma é las entrañas...
 ¿Qué gloria de nuestra pena,
 qué alivio de nuestro afan!
 Sin duda no hay cosa buena
 donde mugeres no van.
 La gente sin capitan
 es la casa sin muger,
 y sin ella es el placer
 como la mesa sin pan.

Estos versos debían halagar mucho á una nacion, como era la española en aquel siglo, caballerosa, enamorada é idólatra al bello sexo.

Vemos, pues, que Naharro debe mirarse como inventor de dos géneros de comedias muy diferentes entre sí: una de accion, que nosotros hemos llamado *novelesca*, porque estas acciones casi todas se toman, ó de ellas puede formarse una novela; lo cual era tambien gusto del siglo: otra, la comedia de costumbres ó cuadros morales.

Estos géneros creó Naharro sustituyendo á la primitiva sencillez de las églogas de Juan de la Encina un interés y un diálogo verdaderamente dramático. Al mismo tiempo, ó casi en los mismos años, Vasco Diaz Tanco, de Fregenal, escribía tres tragedias sacadas todas de la Escritura, una intitulada *Absalon*, la otra *Aman*, y la última *Jonatás*. Se han perdido y no se sabe de ellas: por consiguiente ni podemos hablar de su mérito ni de su género. Yo creo que estas tragedias serian mas bien imitaciones de las griegas, bien ó mal hechas, que no otra cosa. Precisamente sus asuntos se separan mucho de los que habia tratado Naharro, pues son asuntos de historia sagrada. Por

otra parte, Tanco era hombre de mucha erudición: hé aquí la noticia de su vida que nos da Moratin.

«Vasco Diaz Tanco, natural de Fregenal en Estremadura, dedicó á Felipe II siendo príncipe una historia de los turcos, sacada de lo que escribieron sobre esta materia Paulo Jovio y otros autores, y la intituló *Palinodia*. Publicó adeinas otra obra intitulada *Los veinte triunfos: otra sobre los títulos de dignidades temporales y mayorazgos de España*: otra con el título de *Jardin del alma cristiana*, impresa en Valladolid año de 1552, y en esta dice que siendo jóven escribió las tres tragedias mencionadas de Absalon, Aman y Jonatás. Nadie asegura haberlas visto: se ignora si se imprimieron ó se representaron; pero no pudiendo dudar que el autor las compuso, he creído poder suponer su existencia con alguna probabilidad hácia el año de 1520, aunque no con una absoluta certeza. Puede creerse que Vasco Diaz murió por los años de 1560.»

Por consiguiente debemos suponer que este hombre ilustrado, tratando de hacer una tragedia, para cuyo género no existia modelo ninguno en España, es natural tomase la organizacion dramática de su fábula de la imitacion de los griegos.

El género de Naharro fue imitado, pero la mayor parte de las comedias que inmediatamente despues de él se escribieron, en las que se introducía la pintura de costumbres, fueron prohibidas por la Inquisicion. Estas prohibiciones no se deben contemplar como injustas, en atencion á que hemos visto ya la libertad que se tomaba el patriarca de este género, que era Naharro: de consiguiente puede inferirse la que usarian los imitadores, de ninguno de los que ha quedado nada digno de memoria. Imitan siempre estos mas bien los defectos que no las bellezas de sus modelos.

Entre las comedias escritas á imitacion del género de Naharro, desde la segunda decena del siglo hasta

el año 44, en que apareció Lope de Rueda, y que forma un período muy notable en nuestra historia dramática, solamente hay una digna de atencion, que es la *Castidad de Lucrecia*, en la cual sirve de accion la violacion de Lucrecia por Tarquino, la muerte de esta y la libertad de Roma. No falta en medio de tan noble y trágico asunto su Bobo ó gracioso. Digo que es notable, porque es la primera comedia histórica, ó tomada de un hecho histórico, que existe en castellano. Al mismo tiempo escribió Cristóbal del Castillejo, poeta muy digno de atencion en los versos cortos por su dulzura, por su fácil elocucion y por su gracia, una farsa intitulada *Constanza*, que es bastante obscena.

Continuaron con el título de autos, las composiciones sagradas, al nacimiento del Bautista, al de nuestro Redentor, y al encuentro de los dos discipulos despues de la resurreccion del Señor, cuando iban á parar al castillo de Emaus, sin haber en ellos mas de notar que la sustitucion de los nombres de *autos* ó de *coloquios* al de églogas, que desapareció así que murió ó acabó de componer Encina.

En el período que, como ya hemos dicho, debe acabar en el año 44, escribió Fernan Perez de la Oliva, tres composiciones en prosa, imitadas de otras tantas antiguas: el *Anfitrión* de Plauto, la *Venganza de Agamenon*, y *Hécuba triste*. Es decir, que cultivó en estas traducciones el género clásico de los antiguos. Pero las composiciones de Fernan Perez de la Oliva no fueron representadas, ni pudo ninguna servir para representarse. Dice Moratin de él, que así como Molière imitó á Plauto en su *Avaro* y en el *Anfitrión* mejorándolos, así Fernan Perez de la Oliva desfiguró á Plauto, y le imitó empeorándole y quitándole lo que tiene de gracioso. De *Hécuba triste* cita una escena en la cual se ve de qué manera al sentimiento natural de dolor de la viuda de Priamo, y reina destronada de Troya, se substituyen espresiones ya un

poco alambicadas, y en las cuales se trata de manifestar mas ingenio que naturalidad. Habla *Polixena*, hija de Hécuba, que va á ser sacrificada ante el túmulo de Aquiles, con su madre. Hécuba sabia el destino cruel que los griegos querian dar á su hija.

Polixena. ¿Qué es esto, madre, que lloras con tan tristes gemidos? ¿Qué quieren estos hombres armados?

Hécuba. Vienen, hija, por tí. ¡Oh, hija triste, á qué tálamo te han de llevar!

Polixena. ¿Cómo, di, madre, entre tantas desventuras me quieren casar?

Hécuba. Sí, hija *Polixena*, adonde nunca me veas.

Polixena. El esposo, ¿quién es? ¿adónde está?

Hécuba. Está con los muertos.

Polixena. ¡Ay madre mia! ¿con hombre muerto me quieren casar?

Hécuba. Sí, hija mia, con muerto, muerta te han de casar.

Todo esto es poner el dolor en antítesis, y por consiguiente echar á perder la descripcion de este sentimiento tan hermoso y natural.

Hemos llegado ya á la época de Lope de Rueda, el cual reunió los dos géneros en que trabajó Naharro, porque mezcló el género novelesco con el género de costumbres, y pintura de los caracteres. Entonces dió otro paso el drama español: pero antes de entrar en el estudio y análisis de las comedias de Lope de Rueda, quiero emplear una leccion en el exámen de la *Celestina*, composicion anterior á los tiempos de Naharro, y que es una de las primeras en el género literario que existe en el Parnaso Español. Es uno de los padres de la lengua el autor de la *Celestina*. Es al tiempo mismo, el que pudo haber indicado en la especie de novela dramática que compuso á Naharro, á Rueda y los que les sucedieron, la marcha que debia seguirse en la composicion de un drama; porque en

efecto , la *Celestina* nunca habrá sido un drama escénico. Tiene unas dimensiones colosales, y abunda en episodios. Sería un drama si pudiera representarse en la China, donde principia el drama por la mañana, y los espectadores se van á sus negocios, ó á comer, y cenar, y sigue.

Este género de la *Celestina* fué imitado despues: yo conozco ó tengo noticia de tres composiciones ó de tres novelas dramáticas. Así llamo á esos dramas *largos*, ó á esas novelas puestas en accion. Uno es la *Tebaida*, que no he tenido nunca en la mano; otro es la *Eufrosina*, escrita originalmente en portugués, de la que he visto una traduccion; y otro la *Dorotea* de Lope de Vega. No me acuerdo haber visto mas composiciones de este género, que es propio nuestro: Tampoco me acuerdo haberle visto en ninguna otra nacion estrangera, á no ser que se cite la *Aminta* del Taso, y el *Pastor fido*, que es una verdadera novela pastoril, puesta en accion. Por consiguiente hablaremos de este género, y del mérito particular de la *Celestina*, en la leccion inmediata.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

4.ª LECCION.—DE LA CELESTINA.

La tragicomedia de *Calisto y Melibea*, intitulada tambien *la Celestina*, fué escrita ó concluida por un autor que, aunque aparenta guardar el anónimo, declara su nombre y su patria en unos versos acrósticos de arte mayor, que anteceden al drama, y cuyas iniciales dicen: *El bachiller Fernando de Rojas acabó la comedia de Calisto y Melibea, é fué nascido en la Puebla de Montalvan.* Y por si algun lector no caía en esta artificiosa manera, por desgracia tan imitada despues, de declarar su nombre, su obra y su patria, Alonso de Proaza, editor de la impresion de 1502, puso con otros versos que se hallan al fin de la edicion, estos:

«No quiere mi pluma, ni manda razon
que quede la fama de aqueste gran hombre,
ni su digna gloria, ni su claro nombre,
cubierto de olvido por nuestra ocasion.

Ocasion significa aquí *causa*, *culpa*.

»Por ende juntemos de cada renglon
de sus once coplas la letra primera,
las cuales descubren por sabia manera
su nombre, su tierra, su clara nacion.»

En esas *once coplas*, á pesar de ser acrósticas, no deja de haber algunos versos buenos, como estos que siguen, los cuales parecerian imitados del Taso, á no ser porque este insigne poeta aun no era nacido.

«Como el doliente que pildora amarga
ó la recela ó no puede tragar,
métela dentro de dulce manjar;
engáñase el gusto, salud se le alarga.»

«*E de l' inganno suo vita riceve,*» dice el Homero de Sorrento.

En los mismos versos, en el prólogo y en la dedicatoria á un amigo dice Rojas, que la primera parte ó primer acto de esta composicion, fué escrita por un poeta anterior, que no sabe si es Juan de Mena, ó Rodrigo de Cota, con el título de *comedia*, y que él añadió en unas vacaciones los otros veinte, intitulándola *tragicomedia*, por el fin desgraciado de la mayor parte de los que intervienen principalmente en el drama. El primer acto, que contiene la esposicion y presenta los principales caractéres y el nudo de la fábula, no pudiéndose atribuir á Juan de Mena, en cuyo tiempo no estaba la lengua tan formada como se manifiesta en la prosa y en los pocos versos de la *Celestina*, se ha atribuido generalmente á Rodrigo de Cota, autor del diálogo entre el *Amor* y un *Viejo*, que ya hemos analizado, y cuyo estilo y diccion se acercan mas que el de otro autor del siglo XV, al de la *Celestina*.

El bachiller Fernando de Rojas, en su prólogo, en su dedicatoria, en sus versos, y aun en el mismo título de la obra, manifiesta que el objeto moral de la composicion no es otro, que el de apartar á los jóvenes del amor vicioso, poniendo á la vista el deshonor y los peligros á que se esponen los que á él se entregan; señaladamente cuando se valen de terceras como la *Celestina*, vieja codiciosa y embaucadora, con sus puntas y collares de hechicera.

Sin embargo, hay pasiones, que ni aun para el escarmiento deben describirse; seguramente el amor vicioso es una de ellas. Los incentivos que llevan al abismo, son siempre mas fuertes que el temor de despeñarse. No hablamos aquí del amor, considerado como una passion moral; sino del meramente físico, como es el que se describe en la novela dramática de Rojas. Por otra parte, la descripcion de las costumbres, demasiado verdadera y descubierta, de las ter-

ceras, de las rameras y de los rufianes, debe incomodar á todo hombre de una educacion culta; tanto mas, cuanto está perfectamente hechá. Esta reflexion moral, y la mania de ostentar erudicion, filosofia é historia, es lo único que tacharemos en la *Celestina*. Pero la inmoralidad del argumento es suficiente motivo para que tengamos por justa la prohibicion que lanzó contra ella el Santo Oficio; bien que con el dolor de haber de censurar tan severamente una obra que forma época en la historia del idioma castellano, y que sirvió, por decirlo así, de tránsito desde el habla de Alonso el Sabio, hasta la del inmortal autor del Quijote.

En efecto, la *Celestina*, en materia de lenguaje, es una composicion clásica, y bajo ese aspecto nunca será suficientemente estudiada. Como abraza todos los géneros posibles, desde el vehemente y oratorio, hasta el mas bajo y familiar, es un repertorio de las diversas formas de estilo que poseía nuestro idioma en aquella época.

Pero no es este el único mérito de la tragicomedia. A pesar de que ni la estension de la obra, ni su division en 21 actos, ni su argumento bastante inundo permitian representarla en una época en que no se conocian mas representaciones que las églogas de Juan de la Encina, abunda sin embargo en bellezas dramáticas. Viveza y sal en los diálogos, aunque algunas veces es la sal con que Plauto frotó al auditorio romano: rasgos profundos de costumbres, ya sérios, ya cómicos; movimientos poéticos, expresados en una prosa elevada; y sobre todo, suma verdad en la descripcion de los caractéres, hacen sospechar con razon que Naharro, Lope de Rueda y sus imitadores en el género de la comedia novelesca, se propusieron seguir por modelo al autor de la *Celestina*; aunque reduciendo sus dramas á dimensiones mas á propósito para la representacion. Esta intencion de imitar á Rojas es evidente en la comedia *Himenea* de Naharro, que analizamos en la leccion anterior, donde ademas

del peligro de muerte á que se espone *Febea*, estan tomados, ó por mejor decir robados de la *Celestina*, los artificios con que los criados de *Himeneo* encubren su miedo, cuando acompañan á su señor á la calle de su dama.

La fábula de la *Celestina* es la siguiente: Calisto, enamorado de Melibea, pone á Celestina por tercera para conseguirla. La tercera, con varios pretextos, se introduce en casa de la doncella; y con la discrecion que, segun doctrina de Cervantes, era necesaria para ejercer bien su oficio, lleva á punto las cosas, que Melibea admite á su amante en el jardin ó huerto de su casa. El enamorado Calisto regaló magníficamente á Celestina: sus criados Sempronio y Parmeno, que frecuentaban la casa de esta, la cual los tenia entretenidos con dos rameras, exigen de ella que les dé parte en el regalo. La vieja se niega á ello y los insulta, y ellos la matan; pero cogidos *in fragranti* por la justicia al arrojarse de una tapia, de cuyo golpe quedaron casi muertos, son llevados á la plaza pública y degollados.

Sus queridas Elicia y Areusa incitan á un fanfarron y rufian, llamado Centurio, para que dé muerte á Calisto, ó por lo menos perturbe sus amores con Melibea, causa de la ruina de sus amantes y de su madre Celestina. El fanfarron, que deseaba complacerlas sin exponerse, encarga el negocio á Traso, un pillo que reunido con otros trata de espantar á Sosia y Tristan, que guardaban la escala por donde habia subido Calisto una noche al jardin de Melibea. Calisto, oyendo el ruido, quiere bajar por la escala para socorrer á los suyos; pero con la precipitacion pone un pié en falso, cae y se mata. Melibea sube al terrado de su casa, se despidе de su padre que estaba en el primer piso, y se mata, arrojándose al patio.

La escena varía frecuentemente, á las casas de Calisto, Melibea y Celestina; y el autor de los sumarios de los actos tiene gran cuidado de salvar la verosimili-

tud material y el enlace de las escenas. Esto es poco interesante, porque nos está llamando la atencion una grande inverosimilitud moral, que es el mayor defecto de esta composicion, considérese como novela ó como drama.

Calisto es caballero, rico, jóven, dotado de valor y de cuantas prendas pueden hacerle amable. Véase la descripcion que de él hace Celestina, abogando en favor suyo con Melibea, para que le envíe una reliquia y la oracion de Santa Apolonia para curarle el mal de muelas, de que le finge enfermo.

Celestina. «¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien lo conocieses, no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma no tiene hiel; gracias dos mil; en franqueza Alejandro, en esfuerzo Hector; gesto de un rey, gracioso, alegre; jamás reina en él la tristeza; de noble sangre, como sabes; gran justador. ¡Pues verlo armado! un San Jorge. Fuerza y esfuerzo, no tuvo Hércules tanta. La presencia y faceion, disposicion, desenvoltura, otra lengua habia menester para las contar: todo junto semeja ángel del cielo. Por fé tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso que se enamoró de su propia figura, cuando se vido en las aguas de la fuente. Agora, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamás cesa el quejar.

Melibea. ¿Y qué tanto tiempo há?

Celestina. Podrá ser, señora, de veinte y tres años: que aquí está Celestina que lo vido nacer, y lo tomó á los piés de su madre.

Melibea. Ni te pregunto eso, ni tengo necesidad de saber su edad, sino que tanto tiempo há que tiene el mal.

Celestina. Señora, ocho dias, segun lo que he podido colegir, que parece que há un año en su flaqueza; y el mayor remedio que tiene, es tomar una vihuela, y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo fueron otras las que compuso aquel empera-

dor y gran músico, Adriano, de la partida del ánimo, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. Que, aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. Pues si acaso canta, de mejor gana se paran las aves á le oír, que no á aquel Anfion, de quien se decia que movia los árboles y las piedras con su canto. Siendo este nascido, no alabáran á Orfeo. Ninguna muger le ve, que no alabe á Dios, que así lo pintó; pues si le habla acaso, no es mas señora de sí, de lo que él ordena.»

En todo este pedazo que hemos leído, no hay una sola frase, una sola espresion, que no se pudiera usar en el estado actual de la lengua. Obsérvese que Celestina, á pesar de su profesion, es muy instruida en historia y mitología. Y no solamente ella, sino hasta los criados y rameras en esta composicion son eruditos. Ellos hablan de filosofia, de sistemas morales, de metafisica; de todo se habla allí. Pero este era el defecto del siglo: en los demas autores se encuentra la misma pedantesca erudicion.

Melibea era hija de Pleberio y Alisa, padres nobles, ricos y virtuosos. Véase la descripcion que de su hija hace el mismo Pleberio, consultando con su muger Alisa darla estado.

Pleberio. «Alisa, amiga mia, el tiempo, segun me parece, se nos va como dicen de entre las manos; corren los dias como el agua del rio: no hay cosa tan ligera para huir como la vida: la muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vecinos, y hácia su bandera nos acostamos, segun natura. Y pues somos inciertos, cuándo habemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, debemos echar nuestras barbas en remojo (1), y aparejar nuestros fardeles para andar este forzoso camino. Demos nuestra hacienda á dulce sucesor; acompañemos nuestra única hija con marido,

(1) Espresion baja en el dia.

cual nuestro estado requiere; porque vamos descansados y sin dolor de este mundo. ¿Quién no se hallará gozoso de tomar tal joya en su compañía? En quien caben las cuatro principales cosas que en los casamientos se demandan, conviene á saber: lo primero, discrecion, honestidad y virginidad; lo segundo, hermosura; lo tercero, el alto origen y parientes; lo final, riqueza. De todo esto la dotó natura: cualquiera cosa que nos pidan hallarán bien cumplida.»

Ahora bien, ni en novela, ni en drama, ni aun en la vida comun se verifica que cuando un jóven se enamora de una doncella, su igual en nacimiento, riqueza y prendas, solicite su amor por arbitrios tan ruines é indecorosos como la mediacion de Celestina. El primer paso es siempre pedirla á sus padres por esposá, y si estos se niegan á ello, ó hay algun impedimento para conseguirlo, en él comienza el nudo de la fábula. Pero emplear para lograr los favores de una doncella noble y rica, en lugar del matrimonio, la seduccion y la deshonestidad, es quitar desde sus principios á la fábula todo el interés que podria y deberia tener, y aun toda la verosimilitud, pues nada se ve en toda la obra que impida el que se casen Calisto y Melibea, sino la voluntad del autor.

«Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.»

Pero claro es que sin esta inverosimilitud, mal podrian introducirse los embustes y hechicerias de Celestina, la inmoralidad de Sempronio y Parmeno, ni la descripcion de las costumbres infames de Elicia, Arcusa y Centurio. Tan cierto es lo que ya hemos dicho en otra ocasion, que el vicio es incompatible con la belleza en las obras de las artes.

Hemos elogiado la verdad de los caractéres en esta composicion. El de Celestina, en su misma fealdad, es perfecto. Se sabe que esta clase de mugeres añadian á todas sus maldades la de fingirse hechiceras; lo que proporciona al autor al fin del acto tercero poner en boca de Celestina un conjuro muy

semejante al de la Medea de Séneca, en el cual levanta el tono de la elocucion, y hace alarde de toda la pompa del estilo.

Celestina. «Conjúrote, triste Pluton, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitan soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étneos montes manan, gobernador y vedor de los tormentos, y atormentador de las pecadoras ánimas; regidor de las tres furias, Tesifone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reino de Estigie y Dite con todas las lagunas y sombras infernales, y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías con toda la otra compañía de espantables y vaporosas hidras.»

Nótese esta mezcla de las fábulas de la mitología, con los principios conocidos del cristianismo.

«Yo, Celestina, tu mas conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave, con que estan escritas; por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen; por la áspera ponzoña de las viboras de que este aceite fué hecho, con el cual unto este hilado; vengas sin tardanza á obedescer mi voluntad, y en ello te envuelvas, y con ello estés, sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya, lo compre; y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto mas su corazon se ablande á conceder mi peticion; y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que despedida toda honestidad, se descubra á mí, y me galardone mis pasos y mensaje, y esto hecho, pide y demanda de mí á tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternasme por capital enemigo; heriré con luz tus cárceles tristes y escuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre; y otra y

otra vez te conjuro. Así, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo envuelto.»

¡Con cuánto temor, y al mismo tiempo, con cuánta malignidad se acerca á la casa de Melibea, guiada de la codicia! ¡Qué bien pretesta ante la señora Alisa, madre de Melibea, el motivo de haber entrado en su casa! Pero sobre todo, ¡con qué arte introduce la conversación con Melibea, primero sobre los males de la vejez, luego sobre la necesidad de socorrer al prójimo, y al fin sobre la enfermedad de Calisto, hasta que la indignación de Melibea la obliga á recoger velas y á reducirse á pedir la oración de Santa Apolonia contra el mal de muelas!

«Pues si tú me das licencia (dice la incauta joven), diré la necesidad y causa de mi venida...»

Melibea. «Di, madre, todas tus necesidades, que si yo las pudiere remediar, de buen grado lo haré por el pasado conocimiento y vecindad, que pone obligacion á los buenos.

Celestina. ¿Mias, señora? Antes agenas, como tengo dicho: que las mias de mi puerta adentro me las paso, sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, bebiendo cuando lo tengo; que con mi pobreza jamás me faltó, gracias á Dios, una blanca para pan, y cuatro para vino, despues que enviudé; que antes no tenia yo cuidado de lo buscar, que sobrado estaba en un cuero en mi casa. Uno lleno y otro vacío. Jamás me acosté sin comer una tostada en vino, y dos docenas de sorbos, por amor de la madre, tras cada sopa. Agora, como todo cuelga de mí, en un jarrillo (¡mal pecado!) me lo traen, que no cabe dos azumbres. Seis veces al dia tengo de salir por mi pecado con mis canas á cuestas, á le henchir á la taberna... Ha venido esto, señora, por lo que decia de agenas necesidades y no mias.

Melibea. Pide lo que querrás, sea para quien fuere.

Celestina. Doncella graciosa y de alto linage, tu

suave habla y alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía á te lo decir. Yo dejo un enfermo á la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fé que sanará, segun la mucha devocion tiene en tu gentileza.

Melibea. Vieja honrada, no te entiendo, si mas no me declaras tu demanda... No cese tu peticion por empacho ni temor.

Celestina. El temor perdí, mirando, señora, tu beldad : que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos mas perfectos que otros ; mas dotados de gracias, mas hermosas facciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como á tí.

Melibea. Por Dios, sin mas dilatar, me digas quién es ese doliente.

Celestina. Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentil hombre, de clara sangre, que llaman Calisto.

Melibea. Ya, ya, ya, buena vieja, no me digas mas: no pases adelante. ¿Es ese el doliente por quien has hecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quien has dado tan dañados pasos, desvergonzada, barbuda? ¿Qué, qué siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. Quemada seas, alcahueta, falsa, hechicera, enemiga de la honestidad, causadora de secretos yerros. Jesús, Jesús, quitámela, Lucrecia, de delante; que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo.

Celestina. (En hora mala vine acá si me falta mi conjuro. Ea, pues, bien sé á quién digo. Ce, hermano, que se va todo á perder.)

Melibea. ¿Aun hablas entre dientes delante de mí, para acrecentar mi enojo y doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida á un loco; dejar á mi triste por alegrar á él, y llevar tú el provecho de mi perdicion, el galardón de mi yerro; perder y

destruir la casa y honra de mi padre, por ganar la de una vieja maldita como tú?

Celestina. Por Dios, señora, que me dejes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado, ni yo condenada; y verás como es todo mas servicio de Dios, que pasos deshonestos; mas para dar salud al enfermo, que para dañar la fama al médico. Si pensára, señora, que tan de ligero habias de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas, no bastára tu licencia para me dar osadía á hablar cosa que á Calisto ni á otro hombre tocasse.

Melibeia. Jesú, no oiga yo mentar mas ese loco, salta paredes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado, si no aquí me caeré muerta. Este es el que otro dia me vió, y comenzó á desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galan. Dirásle, buena vieja, que si se pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué mas de sentir sus necedades que castigar su yerro, quise mas dejarle por loco, que publicar su atrevimiento...

Celestina. (Mas fuerte estaba Troya, y aun otras mas bravas he yo amansado: ninguna tempestad mucho dura.)

Melibeia. ¿Qué dices, enemiga? Habla que te pueda oír. ¿Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo, y escusar tu yerro y osadía?

.....
¿Qué palabra podrás tú querer para ese tal hombre que á mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido; y quizá pagarás lo pasado.

Celestina. Una oracion, señora, que le dijeron que sabias de Santa Apolonia para el dolor de las muelas: asimismo tu cordon, que es fama que ha tocado las reliquias que hay en Roma y Jerusalem. Aquel caballero que dije pena, y muere de ellas. Esta fué mi venida, etc.

En este acto dejó á Melibeia tan clavada la flecha,

que la obligó á mandarla á llamar, para quejarse de la herida.

Sempronio es maldiciente, perverso, murmura-
dor de su amo y de todos, mal criado, y capaz de
cometer cualquier delito. Parmeno, digno de ser
alumno de Celestina y de Sempronio. Elicia y Areu-
sa tienen todos los defectos de su profesion, sin que
ninguna virtud los redima. Centurio, tan malo como
ellas, es sin embargo cómico por sus fanfarronadas.
Véase cómo habla á Elicia y Areusa que le piden
vengue en Calisto la muerte de sus amantes.

Centurio. Mándame tú, señora, cosa que yo sepa
hacer, cosa que sea de mi oficio: un desafio con tres
juntos, y si mas viniesen que no huya por tu amor;
matar un hombre, cortar una pierna ó brazo, *har-*
par (1) el gesto de alguna que se haya igualado con-
tigo: estas tales cosas antes serán hechas que enco-
mendadas. No me pidas que ande camino, ni que te
dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que
tres saltos daré, sin que se me caiga blanca. Ninguno
da lo que no tiene: en una casa vivo cual ves, que ro-
dará el majadero por toda ella sin que tropiece. Las
alhajas que tengo es el ajuar de la frontera, un jarro
desbocado, un asador sin punta, la cama en que me
echo está armada sobre aros de broqueles, una talega
de dados por almohada; que aunque quiera dar co-
lacion, no tengo que empeñar, sino esta capa harpa-
da que traigo á cuestas.

Areusa. Pues aquí te tengo; á tiempo somos: yo
te perdono con condicion que me vengues de un ca-
ballero que se llama Calisto, que nos ha enojado á
mí, y á mi prima.

Centurio. (¡ Oh! reniego de la condicion.) ¡ Dime
luego si está confesado!

(1) *Harpar*, cruzar. Esta palabra es hija de una francesa,
que significa *garfio*. Parece en efecto que con un garfio araña-
ban la cara entonces á las personas á quienes se quiera dejar
señaladas.

Areusa. No seas tú cara de su ánima.

Centurio. Pues sea así: enviémosle á comer al infierno sin confesion.

Areusa. Escucha, no atajes mi razon, esta noche le tomarás...

Centurio. No digas mas; al cabo estoy... Pero, dime, ¿cuántos son los que le acompañan?

Areusa. Dos mozos.

Centurio. Pequeña presa es esa: poco cebo tiene ahí mi espada. Mejor cebára ella en otra parte esta noche, que estaba concertado.

Areusa. Por escusarte lo haces: á otro perro con ese hueso: no es para mí esa dilacion: aquí quiero ver si decir y hacer comen juntos á tu mesa.

Centurio. Si mi espada dijese lo que hace, tiempo le faltaria para hablar. ¿Quién sino ésta puebla los mas cementerios? ¿Quién hace ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién rebana los capacetes de Calatayud sino ella, que los casquetes de Almazan así los corta, como si fuesen hechos de melon? Veinte años há que me da de comer; por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de tí: por ella le dieron Centurio por nombre á mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

Elicia. Pues ¿qué hizo la espada porque ganó tu abuelo ese nombre? Dime, ¿por ventura fué por ella capitan de cien hombres?

Centurio. No; pero fué rufian de cien mugeres.

Areusa. No curemos de linage ni hazañas viejas: si has de hacer lo que te digo, sin dilacion determina, porque nos queremos ir.

Centurio. Mas deseo yo la noche por tenerte contenta, que tú por verte vengada. Y porque mas se haga todo á tu voluntad, escoge qué muerte quieres que le dé: allí te mostraré un repertorio en que hay setecientas y setenta especies de muertes; verás cuál mas te agradare.

. ,

Areusa. Díganos alguna que no sea de mucho bullicio.

Centurio. Las que agora estos dias yo uso y mas traigo entre manos, son espaldarazos sin sangre, ó porradas de pomo de espada, ó revés mañoso: á otros agujereo como harnero á puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algun dia doy palos por dejar holgar mi espada.

Elicia. No pase por Dios mas adelante: déle palos, porque quede castigado y no muerto.

Centurio. Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es mas en mi brazo derecho dar palos sin matar, que en el sol dejar de dar sus acostumbradas vueltas al cielo.»

Ausentes las dos rameras, el valenton muda de lenguaje.

«Agora quiero pensar, dice, cómo me escusaré de lo prometido. Quírome hacer doliente; pero ¿qué aprovecha? Que no se apartarán de la demanda cuando sano. Pues si digo que fuí allá y que les hice huir, pedirme han señas... yo no las sabré dar; hélo todo perdido. Pues ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar á llamar á Traso el cojo y sus compañeros, y decirles que porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan á dar un repiquete de broquel, á manera de llevada, para ojear unos garzones, que me fué encomendado; que todo esto es pasos seguros, y donde no conseguirá ningun daño, mas de hacerlos huir y volverse á dormir.»

Esta es la escena mas cómica que tiene la tragedia.

Apartando la vista de estas inmundicias, nos agrada sobremanera el carácter de Calisto, franco y generoso, aunque tan perdidamente enamorado, que casi todas sus hipérboles amorosas son blasfemias. Es cosa muy de notar este abuso del lenguaje en una época en que tan venerada era la religion. Hé aquí lo que dice Calisto al principio de la pieza.

Calisto. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. ¿En qué, Calisto?

Calisto. En dar poder á natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer á mi *inmérito* tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Por cierto los gloriosos sanctos que se deleitan en la vision divina, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo.

Melibea. ¿Por tan gran premio tienes esto, Calisto?

Y en las ediciones mas antiguas se hace responder á Calisto, como observa el editor de la mas moderna:

«Téngolo por tanto en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternia por tanta felicidad.»

En la página 8.^a tiene con su criado el siguiente diálogo:

Sempronio. Digo que nunca Dios quiera tal: que empiece es de regla lo que agora dijiste.

Calisto. ¿Por qué?

Sempronio. Porque lo que dices contradice á la cristiana religion.

Calisto. ¿Qué me da á mí?

Sempronio. ¿Tú no eres cristiano?

Calisto. ¿Yo? Melibico soy, é á Melibea adoro en Melibea creo, é á Melibea amo.»

No es esto lo peor, sino que mas adelante en este mismo acto, cuando se queda solo, dirige una oracion al cielo, que es la siguiente:

«¡O todo poderoso, perdurable Dios! Tú que guias los perdidos, y á los reyes orientales por el estrella precedente á Bethlen trajiste, y en su patria los redujiste! Humildemente te ruego que guies á mi Sempronio, de manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, é yo indigno merezca venir en el deseado fin.»

Melibea es jóven, apasionada, inesperta. El instinto del pudor la obliga á manifestar en los principios una

altivez de que despues se arrepiente, como se ve en el monólogo con que empieza el acto décimo.

Melibea. ¡Oh lastimada de mí! ¡oh mal proveída doncella! ¡Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer á Celestina, cuando de parte de aquel señor (cuya vista me cautivó) me fué rogado, y contentarle y sanar á mí, que no venir por fuerza á descubrirle mi llaga, cuando no me sea agradescido? ¿Cuándo ya desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra? ¡Cuánta mas ventaja tuviera mi prometimiento rogado, que mi ofrescimientto forzoso!»

Pero cuando llega á entregarse á la pasión amorosa, no reconoce freno alguno, si bien siente el remordimiento. Hay un rasgo maravilloso de costumbres en el acto XVI. Melibea escondida oye hablar á sus padres acerca de ponerla en estado; y deseando Pleberio consultar su voluntad, su muger le responde:

«¿Quién ha de irse con tan gran novedad á nuestra hija Melibea, que no la espante? ¿Cómo? ¿piensas que sabe ella qué cosa sean hombres? ¿Si se casan ó qué es casar? ¿O que del ayuntamiento de marido y muger se procreeen los hijos? ¿Piensas que su virginidad simple le acarrea torpe deseo de lo que no conoce, ni ha entendido jamás? ¿Piensas que sabe errar aun con el pensamiento? No lo creas, señor Pleberio, que si alto ó bajo de sangre, ó feo ó gentil de gesto le mandarás tomar, aquello será su placer, aquello habrá por bueno; que yo sé bien lo que tengo criado en mi guardada hija.»

Melibea no puede sufrir estas alabanzas no merecidas, y manda á su criada Lucrecia que entre donde estan sus padres para interrumpir una conversacion tan desagradable para ella.

Melibea. «Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postigo y estórbales su habla, interrúmpeles sus alabanzas con algun fingido mensaje, sino quieres que vaya yo dando voces como loca, segun estoy

enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia.»

En el razonamiento que hace á su padre, cuando despues de muerto Calisto, se arroja de lo alto de su casa al patio, hay algunos rasgos admirables, y otros que no son tan buenos; señaladamente las malditas citas de Clitemnestra, de Medea, de Filipo de Macedonia, del rey Herodes, y otras cosas que no vienen á cuento.

«Oye, padre viejo, mis últimas palabras: y si como yo espero las rescibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la ciudad hace: bien oiste este clamor de campana, este alharido de gentes, este ahullido de canes, este estrépito de armas; de todo esto soy yo causa. Yo cubrí de luto y gergas en este dia casi la mayor parte de la ciudadana caballería; yo dejé muchos sirvientes descubiertos de señor; yo quité muchas raciones á pobres y envergonzantes... Yo fui causa que la tierra gocé sin tiempo el mas noble cuerpo y mas fresca juventud que al mundo era de nuestra edad criada... Cortaron las hadas sus hilos; cortáronle sin confesion su vida; cortaron mi esperanza, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía: ¡Pues qué crueldad sería, padre mio, muriendo él *despeñado*, que viviese yo *penada*!»

Esta especie de retruécano anuncia ya desde una época tan lejana los vicios que habia de contraer la literatura española en el siglo XVII.

«¡Oh mi amor, y señor Calisto, espérame, ya voy: detente, si me esperas: no me incuses la tardanza que hago, dando esta última cuenta á mi viejo padre, pues le debo mucho mas. ¡Oh padre mio, muy amado! Ruégote, si amor en esta pasada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras dos sepulturas: juntas nos hagan las obsequias. Salúdame á mi cara y amada madre: sepa de tí largamente la triste razon porque muero. ¡Gran placer llevo de no verla presente!... Recibe allá tu amada hija. Gran dolor llevo de

mi, mayor de tí, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella: á él ofrecen mi ánima: pon tú en cobro este cuerpo que allá baja.»

El acto último, que es el XXI, contiene las quejas de Pleberio por la muerte de su hija. Hay en él algunas cosas dignas de leerse, aunque pocas, porque domina demasiado la erudicion. A vueltas de ella, sin embargo, se encuentran sentimientos sumamente dulces, como estos.

«Agora perderé contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorescian: sola tu muerte es la que á mí me hace seguro de sospecha. ¿Qué haré cuando entre en tu cámara y retraimiento, y la halle sola? ¿Qué haré, de que no me respondas si te llamo? ¿Quién me podrá cubrir la gran falta que tú me haces?... sopuerta mi hija, ¿quién acompañará mi desacompañada morada? ¿é quién terná en regalos mis años que caducan?»

Sigue una invectiva contra el amor, haciendo Pleberio una especie de reseña de los males que ha causado á Celestina, á los criados, á Calisto y Melibea. Luego se queja de su hija porque le dejó solo, y concluye con unas palabras de la *Salve*.

«¿Por qué no tuviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo *in hac lacrimarum valle*?» Que lo dice en latin para mayor elegancia.

Así acaba la tragicomedia.

Hay en ella pocos versos. Lucrecia, criada de Melibea, canta los siguientes mientras ella y su ama esperan á Calisto en el jardin:

«¡Oh quién fuese la hortelana
de aquestas viciosas flores,
por prender cada mañana
al partir á tus amores!
Vístanse nuevas colores
los lirios y el azucena;

derramen frescos olores,
cuando entre por estrena.

Estrena, en hora buena, aguinaldo. Estas dos significaciones tiene esta palabra antigua, tomada de la francesa *étrenne*.

«Alegre es la fuente clara
á quien con gran sed la vea;
mas muy mas dulce es la cara
de Calisto á Melibea.

Pues aunque mas noche sea,
con su vista gozará.

¡ Oh cuando saltar le vea,
qué de abrazos le dará!

Salto de gozo infinitos
da el lobo viendo el ganado;

con las tetas los cabritos;

Melibea con su amado.

Nunca fué mas deseado

amador de la su amiga;

ni huerto mas visitado,

ni noche tan sin fatiga.»

Despues cantan las dos:

«Dulces árboles sombreros,

humillaos cuando veais

aquellos ojos graciosos

del que tanto deseais.

Estrellas que relumbráis,

norte y lucero del dia,

¿ por qué no le despertais,

si aun duerme mi alegría?»

Luego Melibea sola.

«Papagayos, ruiseñores,

que cantan alborada,

llevad nueva á mis amores,

como espero aquí asentada.

La media noche es pasada,

y no viene;

sabed si hay otra amada

que lo tiene.»

Estos versos estan llenos de pasion y de gracia, y son tambien muy propios de la situacion.

El pensamiento de *la media noche es pasada*, etc., parece imitacion de una oda de Safo. El Sr. Conde la ha traducido de este modo:

«La plateada luna
acaba su carrera,
y las vagas pleyadas
á trasponerse empiezan.
Es ya la media noche:
¡ay que las horas vuelan!
¡ay que yo velo sola,
y el pérfido no llega!»

Hemos manifestado las principales bellezas de estilo y de diction que hay en la *Celestina*, aunque absteniéndonos de leer muchos de los pasages que tienen mas mérito en cuanto á elocucion y sales de lenguaje, por ser bastante obscenos.

He hecho un análisis de la fábula de la *Celestina*, porque el á mi entender la mayor parte de las composiciones dramáticas de Naharro, Lope de Rueda y otros escritores del siglo siguiente al XV imitaron su manera, de modo que puede mirarse como el modelo de la primer comedia española. En la leccion siguiente proseguiremos hablando de Lope de Rueda, que dió otro paso en la carrera dramática; pero esta leccion no será tan pronto por lo caluroso de la estacion; y aunque yo estoy muy agradecido á la bondad de los señores que me honran con su asistencia, me parece que debemos por ahora dar punto á estos actos para continuarlos en refrescando el tiempo, y teniendo mejor local.

Entonces se ampliará la matrícula, á fin de que pueda estenderse á mayor número de alumnos, y se anunciará por los periódicos cuando se vuelvan á continuar las lecciones.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

5.ª LECCION. = COMEDIAS DE LOPE DE RUEDA.

Habiéndome propuesto explicar en este curso de literatura española el origen, progresos, decadencia, restauracion y vicisitudes del teatro español, continuaré ahora las lecciones que acerca de esta materia dí antes de las vacaciones de verano. Pero habiendo trascurrido algunos meses desde aquella época hasta el dia, me parece que será conveniente repetir en sumario lo que entonces espliqué, para que los señores que me honran con su atencion, puedan ligarlas con las lecciones que van á seguirse.

En la leccion preliminar, despues de haber dado cuenta de las materias de literatura española tratadas por mí en el antiguo curso de esta cátedra del Ateneo en el año escolástico de 1822 á 1825, manifesté que de todos los géneros de poesía, ninguno se habia omitido en las esplicaciones de aquel curso sino el dramático, que sería el objeto del presente. Fijé en cuanto me fué posible el valor de los epítetos *clásico* y *romántico*, aplicados á la literatura, mostré que no podian representar caracteres verdaderos, sino mirando la literatura clásica como imágen del estado social, político y religioso de los antiguos griegos y romanos, y la romántica como la espresion de las necesidades intelectuales y morales de los pueblos de la edad media: concluí que en ningun caso podia mirarse como género admisible el que hoy se califica vulgarmente de romántico, y que desprecia no solo las reglas de convencion, sino los mas esenciales dogmas del buen gusto, de la decencia y de la moral.

La primera leccion se destinó á explicar las reglas

generales de la poesía dramática, y las diversas especies de este género que se han admitido en nuestro teatro. Dimos por reglas esenciales, y que nunca pueden ser violadas impunemente, la decencia, el interés y la verosimilitud moral, esto es, la que nace de la correspondencia entre los caracteres y las acciones, ideas y sentimientos de los personajes. Dimos tambien su lugar á la verosimilitud material, y mostramos hasta qué límites llegan las reglas de convencion que á ella se refieren.

En la segunda leccion empezamos á hacer el estudio de nuestro antiguo teatro: hablamos de las antiquísimas farsas ó entremeses, y de los *misterios* ó dramas sagrados que se representaban en los templos, de donde quedó la costumbre de los *autos y comedias de santos*. Analizamos *la danza general*, composicion del siglo XIV y la mas antigua que poseemos en el género dramático: citamos la comedia alegórica, compuesta en el siglo XV por el marqués de Villena, y que se representó en Zaragoza en las fiestas de la coronacion del rey don Fernando el Honesto. Este drama, de que no se ha podido adquirir copia, fué sin duda el tipo de los autos alegóricos. Citamos tambien el diálogo de Rodrigo Cota entre un viejo y el amor; y en fin, analizamos las églogas de Juan de la Encina, tipo de las comedias pastoriles. Este autor introdujo la musa dramática en las casas de los grandes.

En la tercera leccion dimos noticia de algunos imitadores que siguieron á Juan de la Encina á principios del siglo XVI, como tambien de los esfuerzos de Francisco de Villalobos y otros para introducir en nuestra escena el gusto de los griegos y romanos, al mismo tiempo que Bartolomé de Torres Naharro componia dramas de regular estension, y de una fábula seguida, ya pertenecientes al género novelesco ó de intriga, ya al satírico ó de costumbres. Analizamos su *Himenea*, perteneciente al primer género, y dimos cuenta de sus demas composiciones en la cuarta leccion.

Ultimamente hablamos de las novelas puestas en accion; género enteramente nuestro, y cuyo primer modelo fué la *Celestina* ó la tragicomedia de *Calisto y Melibea*, que aunque no escrita para representarse, contiene grandes bellezas de diálogo y de caractéres que notamos aunque brevemente.

Llegamos, pues, en las lecciones ya mencionadas hasta el segundo tercio del siglo XVI, en el cual floreció el famoso Lope de Rueda, que hizo innovaciones importantes en nuestra poesía dramática. Sirviéndonos de texto para las esplicaciones la escelente obra de los orígenes del teatro español, de don Leandro Fernández de Moratin.

Lope de Rueda, natural de Sevilla, y cuya profesion era la de batidor de oro, cediendo á su inclinacion al teatro, abandonó su taller, se hizo actor y autor, como el célebre Roscio de los latinos, formó una compañía y representó en las principales ciudades de España con sumo aplauso sus propias composiciones hasta el año de 1560. Miguel de Cervantes y Antonio Perez hacen mencion honorífica de su mérito: señaladamente Cervantes aplaude en gran manera su habilidad para representar el papel de un fanfarron cobarde; papel que se halla repetido en sus obras, y en cuya representacion parece que se complacia mucho, por la seguridad de hacerlo bien, el Roscio español.

Escribió varias comedias, todas en el género novelesco de Naharro en cuanto á la fábula principal; pero en las escenas episódicas entre criados y gente de clase inferior, copió muy al vivo sus vicios: de modo que se conoce en él el deseo de reunir los dos géneros, el novelesco y el de costumbres que cultivó Naharro. Compuso tambien escenas cortas, generalmente cómicas, aunque sin accion, y mas notables por la vivacidad y sales del diálogo que por la combinacion dramática. A estas composiciones ligeras llamó *pasos*, y son muy semejantes á nuestros entremeses.

La inovacion mas considerable que hizo Lope de Rueda en sus composiciones, fué la de escribirlas en prosa, imitando al autor de la Celestina; y no porque no supiese escribir en verso, pues algunos muy buenos para su siglo se encuentran en lo poco que se conserva de sus Coloquios, especie de églogas que escribió á imitacion de las de Juan de la Encina, sino porque sobresalió entre todos los escritores de su tiempo en la gallardía de su prosa, que ya se acerca mucho á la de Cervantes. Su lenguaje es como la aurora de la inmortal obra del Quijote.

En cuanto á la invencion, el principal mérito de Lope de Rueda consiste en las gracias cómicas del diálogo y en la descripcion de los caracteres. Sus fábulas son generalmente complicadas; y los pasages graciosos, que son los de mas mérito, estan desligados y sin conexion con la accion principal, de modo que podrian representarse aparte como los *Pasos* ó *entremeses*.

Las dos comedias de este autor, que insertó el señor Moratin en la parte II de sus Orígenes, son la *Eufemia* y los *Engaños*. Haremos un breve extracto de sus fábulas para justificar el titulo de *novelesco* que hemos dado al género de Lope de Rueda en cuanto á la invencion.

La *Eufemia* está dividida en ocho escenas, y su accion es la siguiente: Leonardo, hermano de Eufemia, se despide de ella para adelantar su fortuna, y llega á Valencia, donde entra á servir al príncipe Valiano. Como en las conversaciones que tuvo con él, hablando de su familia elogia la belleza y honestidad de su hermana, el príncipe enamorado por este informe, trata de hacerla venir á Valencia para casarse con ella: pero Paulo, antiguo escudero de su casa, envidioso del favor que gozaba Leonardo, desconceptúa á Eufemia con el príncipe, diciéndole que habia gozado sus favores, y mostrándole en prueba de ello algunos cabellos de un lunar que Eufemia tenia en el hombro,

y que Paulo habia adquirido de una criada de Eufemia, que sobornó.

Valiano, indignado contra Leonardo, le condena á muerte. Eufemia, sabidora del peligro de su hermano y de la causa de él, se presenta á Valiano, confunde al impostor, que fué condenado á muerte, liberta á su hermano, y se casa con el príncipe.

Esta es la fábula, interrumpida constantemente por las gracias de Melchor, criado de Leonardo, necio y malicioso, por las de Vallejo, lacayo del príncipe, fanfarron cobarde, por las de una gitana que dice la buenaventura á Eufemia, y por los amoríos de Polo, otro lacayo del príncipe, con una negra, á la cual engaña con el objeto de llevársela y venderla.

El señor Moratin ha distribuido en cinco actos las ocho escenas de Lope de Rueda; lo que en mi entender, y dígolo con permiso de tan ilustre varon, no debiera haberse hecho. Siempre es conveniente saber la distribucion que los creadores de nuestro Parnaso dramático dieron á sus composiciones. Lope de Rueda daba mas estension á la palabra *escena* que la que se da hoy, y entendia por ella la parte del drama en que no se variaba de lugar. Hoy la salida de un interlocutor ó la entrada de otro constituye una nueva escena.

En el primer acto se presentan Leonardo y su criado Melchor. En él se introduce el elogio fúnebre de sus padres en el diálogo.

Ya hemos dicho que Melchor era necio y malicioso. Melchor se queja de que el ama de Eufemia le habia dicho que su madre no era mejor que ella.

Melchor. Que dice ella que es mejor que mi madre, con no haber hombre ni muger en todo mi pueblo que en abriendo la boca no diga mas bien de ella que las abejas del oso.

Leonardo. Aqueso, de bien quista debe ser.

Melchor. ¿Pues de qué? En verdad, señor, que no se ha hablado tras de ella tan sola una macula.

Leonardo. Mácula querrás decir.

Melchor. Muger que todo el mundo la alaba. ¿No es harto, señor?

Leonardo. Pues no sé qué se dice por ahí de sus tramas.

Melchor. No hay qué decir. ¿Qué pueden decir? que era un poco ladrona, como Dios y todo el mundo lo sabe, y algo deshonestas de su cuerpo; lo demás no fuera ella... ¿Cómo llaman a estas de cuero que hinchen de vino, señor?

Leonardo. Bota.

Melchor. ¿No le sabe vuesa merced otro nombre?

Leonardo. Borracha.

Melchor. Aqueso tenía también, que en esotro así podían fiar de ella oro sin cuento, como á una gata parida una vara de longaniza, ó de mí una olla de puches, que todo lo ponía en cobro.

Leonardo. Eso es en cuanto á la madre. ¿Y tu padre era oficial?

Melchor. Señor, miembro diz que era de justicia en Constantina de la Sierra.

Leonardo. ¿Qué fué?

Melchor. Miente vuesa merced los cargos de un pueblo.

Leonardo. Corregidor.

Melchor. Mas bajo.

Leonardo. Alguacil.

Melchor. No era para alguacil, que era tuerto.

Leonardo. Porqueron (1).

Melchor. No valía nada para correr, que le habían cortado un pié por justicia.

Leonardo. Escribano.

(1) Porqueronos: llamábanse entonces Porqueronos los que ahora corchetes: este nombre lo he visto en los antiguos escritores anteriores á Lope de Rueda, y aun en los escritores del siglo XVII. Lo usa D. Agustín Salazar y Torres en su poema de las cuatro estaciones del día.

Melchor. En todo nuestro linage no hubo hombre que supiese leer.

Leonardo. ¿Pues qué oficio era el suyo?

Melchor. ¿Cómo los llaman á aqueles que de un hombre hacen cuatro?

Leonardo. Bochines (1).

Melchor. Así, así, bochin, bochin, y perrero mayor de Constantina de la Sierra.

Leonardo. Por cierto que sois hijo de honrado padre.

Este elogio parece ser el tipo del que hizo á Sancho Panza el labrador de Miguel-Turra de la hermosura de su hija.

Leonardo se despide de su hermana, y mientras va á oír misa para emprender su viaje, riñe Melchor con Jimena de Peñalosa, ama de Eufemia. El diálogo es este:

Jimena. Ay si he podido dormir una hora en toda esta noche.

Eufemia. ¿Y de qué, ama?

Jimena. Mosquitos, que en mi conciencia unas herroñadas pegan que mal año para abejon.

Melchor. Debe dormir la señora abierta la boca.

Jimena. Si duermo ó no, ¿qué le va al gesto de renacuajo?

Melchor. ¿Cómo quiere la señora que no se peguen á ella los mosquitos, si de ocho dias que tiene la semana se echa los nueve hecha cuba?

Jimena. ¡Ay señora! ¿paréscele á vuesa merced qué se ha dejado decir ese cucharón de comer gachas en mitad de mi cara? ¡Ay! plegue á Dios que en agraz te vayas.

(1) Bochines: Verdugos: tambien era conocida la voz verdugo, pero parece que mas comunmente se llamaban bochines: esta voz debe tener su origen en la palabra francesa boucher, carnicero; tambien en catalan se dice bochi.

Melchor. ¡En agraz! A lo menos no la podrán comprender á la señora esas maldiciones aunque me perdone.

Jimena. ¿Por qué, molde de bодоques?

Melchor. ¿Cómo se puede la señora chapa de palmito ir en agraz, si á la continua está hecha una uva?

Jimena. Aosadas, D. Mostrenco, sino me la pagarédes (1).

La respuesta de Melchor á la maldicion de *en agraz te vayas*, nos recuerda involuntariamente la respuesta de Sancho á la dueña Doña Rodriguez. Cuando llegó D. Quijote al castillo del duque, cuenta Cervantes que remordiéndole á Sancho la conciencia el que dejaba al jumento solo, se llegó á una reverenda dueña, que con otras á recibir á la duquesa habia salido, y con voz baja le dijo: señora Gonzalez, ó como es su gracia de vuesa merced... Doña Rodriguez de Grijalva me llamo (respondió la dueña): ¿qué es lo que mandais, hermano? A lo que respondió Sancho: querria que vuesa merced me la hiciese de salir á la puerta del castillo, donde hallará un asno rucio mio: vuesa merced sea servida de mandarle poner, ó ponerle en la caballeriza, porque el pobrecito es un poco médroso, y no se hallará á estar solo en ninguna de las maneras. Si tan discreto es el amo como el mozo (respondió la dueña), medradas estamos. Andad, hermano, mucho en hora mala para vos y para quien acá os trajo, y tened cuenta con vuestro jumento, que las dueñas de esta casa no estamos acostumbradas á semejantes haciendas. Pues en verdad (respondió Sancho) que he oido decir á mi señor, que es zahorí de las historias, contando aquella de Lanzarote, cuando de Bretaña vino, que damas curaban de él y dueñas

(1) D. Mostrenco: este epíteto como otros análogos D. Traidor, etc., significa en estos casos lo mismo que señor mostrenco, señor traidor, que se usa para dar mas fuerza á la espresion.

del su rocino, y que en el particular de mi amo, que no le trocará yo con el rocin del señor Lanza-rote. Hermano, si sois jugar (replicó la dueña), guardad vuestras gracias para donde lo parezcan y se os paguen, que de aquí no podeis llevar sino una higa. Aun bien (respondió Sancho), que será bien madura; pues no perderá vuesa merced la que no la de sus años por punto menos.

Esta respuesta es enteramente hermana de la otra de que no podía caerle la maldicion encima porque siempre estaba hecha una uva, y no podía irse en agraz.

Es imposible desconocer que estas dos respuestas á las injurias estan vaciadas en una misma turquesa.

El acto segundo es en Valencia, y casi todo él episódico, escepto el final en que Leonardo llega á aquella ciudad y es admitido en casa del principe. Leeremos todo entero el desafio entre Vallejo el fanfarron, y Grimaldo, el page del capiscol de la catedral de Valencia. Esta escena es ya clásica en nuestra literatura por el elogio que hace Cervantes de Lope de Rueda, cuando representaba un rufian cobarde.

Escena 1.ª

Polo. A buen tiempo vengo, que ninguno de los que quedaron en venir han allegado (1): pero, ¿qué aprovecha, si yo por cumplir con la honra de este desesperado de Vallejo he madrugado antes de la hora que limitamos (2)? ¡Cata que es cosa hazañosa la deste hombre que ningun dia hay en toda la semana que no pone los lacayos de casa, ó parte de ellos, en revuelta! Mira ahora por qué diablos se envolvió con Grimaldicos el page del capiscol, siendo uno de los hon-

(1) Allegado, por llegado: en el dia se da al verbo allegar otro sentido muy diferente, pues significa amontonar, acumular.

(2) Limitamos, por señalamos: limitar es aqui fijar, señalar.

rados mozos que hay en el pueblo. Hora yo tengo de ver cuánto tira su barra y á cuánto alcanza su ánimo, pues presume de tan valiente.

Vallejo. ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo puede pasar una cosa como esta, y mas estando á la puerta de la Seo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer nació se me quiera venir á las barbas, y que me digan á mí los lacayos de mi amo que calle por ser el capiscol su señor amigo de quien á mí me da de comer? Así podria yo andar desnudo é ir de aquí á Jerusalem los piés descalzos y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dejase de castigar. Acá está mi compañero. ¡Ah! mi señor Polo, ¿acaso ha venido alguno de aquellos hombrucillos?

Polo. No he visto ninguno.

Vallejo. Bien está, señor Polo: la merced que se me ha de hacer es que aunque vea copia de gente, dobleis vuestra capa y os asenteis encima, y tengais cuenta en los términos que llevo en mis pendencias, y si viéredes algunos muertos á mis piés (que no podrá ser menos placiendo á la Magestad divina), el ojo á la justicia en tanto que yo me doy escape.

Polo. ¿Cómo? ¿Qué tanto pecó aquel pobre mozo, que os habeis querido poner en necesidad á vos y á vuestros amigos?

Vallejo. ¿Mas quiere vuesá merced, señor Polo? Si no que llevando el rapaz la falda al capiscol su amo, al dar la vuelta tocarme con la contera en la faja de la capa de la librea. ¿A quién se le hubiera hecho semejante afrenta, que no tuviera ya docena y media de hombres puestos á hacer carne momia?

Polo. ¿Por tan poca ocasion? ¡Válame Dios!

Vallejo. ¿Poca ocasion os parece reirse despues en la cara como quien hace escarnio?

Polo. Pues de verdad que es Grimaldicos honrado mozo, y que me maravillo hacer tal cosa; pero él

vendrá y dará su descargo, y vos, señor, le perdonareis.

Vallejo. ¿Tal decís, señor Polo? Mas me pesa que sois mi amigo, por dejaros decir semejante palabra. Si aqueste negocio yo agora perdonase, decime vos, ¿cuál quereis que ejecute?

Polo. Hablad paso, que véisle aquí do viene.

Escena 2.ª Polo.—Vallejo.—Grimaldo.

Grimaldo habla como un muchacho alentado y que sabe que su rival es un fanfarron.

Grimaldo. Ea, gentiles hombres, tiempo es agora que se eche este negocio á una banda.

Polo. Aquí estaba rogando al señor Vallejo que no pasase adelante este negocio; y hálo tomado tan á pechos, que no basta razon con él.

Grimaldo. Hágase vuesa merced á una parte, y veamos para cuánto es esa gallinilla.

Polo. Hora, señores, óiganme una razon, y es que yo me quiero poner de por medio; veamos si me harán tan señalada merced los dos que no riñan por agora.

Vallejo. Así me podrian poner delante todas las piezas de artillería que estan por defensa en todas las fronteras de Asia, Africa y Europa, con el serpentino de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora á resucitar las lombardas de hierro colado con que aquel cristianisimo rey D. Fernando ganó á Baza, y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito.

Polo. Por Dios, señor, que me habeis asombrado, y que no estaba aguardando sino quando habriades de mezclar las galeras del Gran Turco con todas las demas que van de levante á poniente.

Vallejo. ¿Qué no las he mezclado? pues yo las doy por embarulladas, vengan.

Grimaldo. Señor Polo, ¿para qué tanto almacén? Hágase á una banda y déjeme con ese ladron.

Vallejo. ¿Quién es ladron, babosillo?

Grimaldo. Tú lo eres. ¿Hablo yo con otro alguno?

Vallejo. ¿Tal se ha de sufrir? ¿Que se ponga este desbarbadillo conmigo á tú por tú?

Grimaldo. Yo, liebre, no he menester barbas para una gallina como tú: antes con las tuyas delante del señor Polo pienso limpiar las suelas de estos mis estivales (1).

Vallejo. ¿Las suelas, señor Polo! ¿Qué podia decir aquel mas valerosísimo español Diego García de Paredes?

Grimaldo. ¿Conocístele tú, palabrero?

Vallejo. ¿Yo, rapagon? El campo de once á once que se hizo en el Piamonte, ¿quién le acabó sino él y yo?

Polo. ¿Vuesa merced? ¿Y es cierto eso del campo?

Vallejo. ¿Buena es esa pregunta! y aun unos pocos de hombres que allí sobraron por estar cansado, ¿quién les acabó las vidas sino aqúeste brazo que veis?

Polo. Pardiez que me parece aquello una cosa señaladísima.

Grimaldo. Que miente, señor Polo. Un hombre como Diego García de Paredes, ¿se habia de acompañar con un ladron como tú?

Vallejo. ¿Ladron era yo entonces, palominillo?

Grimaldo. Si entonces no, agora lo eres.

Vallejo. ¿Cómo lo sabes tú, ansarino nuevo?

Grimaldo. ¿Cómo? ¿Qué fué aquello que te pasó en Benavente, que está la tierra mas llena dello que de simiente mala?

Vallejo. Ya, ya sé qué es eso: á vuesa merced

(1) Estivales: zapatos ó botas.

qué sabe de negocios de honra, señor Polo, quiero contárselo, que á semejantes pulgas no acostumbro dar satisfecho (1). Yo, señor, fui á Benavente á un caso de poca estofa, que no era mas sino matar cinco lacayos del conde: porque quiero que lo sepa. Fué porque habian revelado una mugercilla que estaba por mí en casa del padre en Medina del Campo.

Polo. Toda aquella tierra sé muy bien.

Vallejo. Despues que ellos fueron enterrados y yo por mi retrainimiento me viese en alguna necesidad, acodiciéme (2) de un manto de un clérigo y unos manteles de casa de un bodegonero donde yo solia comer, y cogióme la justicia, y en justo y en creyente, etc. Y esto es lo que aqueste rapaz está decidiendo. Pero agora, ¿fáltame de comer en casa de mi amo para que me use yo de aquesos tratos?

Grimaldo. Suso, que estoy de priesa.

Vallejo. Señor Polo, aflójeme vuesa merced un poco aquestas ligagambas.

Polo. Aguarde un poco, señor Grimaldo.

Vallejo. Agora apriéteme aquesta estringa (3) del lado de la espada.

Polo. ¿Está agora bien?

Vallejo. Agora méteme una nómina (4) que hallará al lado del corazon.

Polo. No hallo ninguna.

Vallejo. ¿Qué? ¿no traigo una nómina?

Polo. No por cierto.

(1) Dar satisfecho: por dar satisfaccion.

(2) Acodiciéme: esto se parece á aquel amor que tenia un galeote á una canasta de colada, como pinta Cervantes.

(3) Estringa: yo creo que esta palabra significaria el cinto que se solian poner y del cual acaso penderia la espada.

(4) Esto de nómina es una especie de oraciones escritas en latin, que supersticiosamente llevaban los rufianes y gente de mála vida creyendo que teniéndola escrita sobre el lado del corazon no les habia de suceder náda malo en las pendencias.

Vallejo. Lo mejor me he olvidado en casa debajo de la cabecera de la almohada, y no puedo reñir sin ella. Espérame aquí, ratoncillo.

Grimaldo. Vuelve acá, cobarde.

Vallejo. Hora, pues sois porfiado, sabed que os dejara un poco mas con vida si por ella fuera. Déjeme, señor Polo, hacer á ese hombrecillo las preguntas que soy obligado en descargo de mi conciencia.

Polo. ¿Qué habeis de preguntar? decí.

Vallejo. ¿Qué tanto há, golondrinillo, que no te has confesado?

Grimaldo. ¿Qué parte eres tú para pedirme eso, cortabolsas?

Vallejo. Señor Polo, vea vuesa merced si quiere aque-se pobrete mozo que le digan algo á su padre, ó qué misas manda que le digan por su alma.

Polo. Yo, hermano Vallejo, bien conozco á su padre y madre cuando algo sucediere, y sé su posada.

Vallejo. ¿Y cómo se llama su padre?

Polo. ¿Qué os va en saber su nombre?

Vallejo. Para saber despues quién me querrá pedir su muerte.

Polo. Ea, acaba ya, qué es vergüenza: ¿no sabéis que se llama Luis de Grimaldo?

Vallejo. ¿Luis de Grimaldo?

Polo. Sí, Luis de Grimaldo.

Vallejo. ¿Qué me cuenta vuesa merced?

Polo. No mas que aquesto.

Vallejo. Pues, señor Polo, tomad aquesta espada y por el lado derecho apretá cuanto pudiéredes, que despues que sea ejecutada en mí esta sentencia, os diré por qué.

Polo. Yo, señor, libreme Dios que tal haga, ni quite la vida á quien nunca me ha ofendido.

Vallejo. Pues, señor, si vos por serme amigo rehusais, vayan á llamar á un ciérto hombre de Piedrahita, á quien yo he muerto por mis propias manos casi la tercera parte de su generacion, y aque-

se como capital enemigo mio, vengará en mí propio su saña.

Polo. ¿A qué efecto?

Vallejo. ¿A qué efecto me preguntais? ¿No decís que es ese hijo de Luis de Grimaldo, alguacil mayor de Lorca?

Polo. Y no de otro.

Vallejo. ¡Desventurado de mí! ¿Quién es el que me ha librado tantas veces de la horca, sino el padre de aquese caballero? señor Grimaldo, tomad vuestra daga y vos mismo abrid aqueste pecho, y sacadme el corazon y abridle por medio, hallareis en él escrito el nombre de vuestro padre Luis de Grimaldo.

Grimaldo. ¿Cómo? que no entiendo eso.

Vallejo. No quisiera haberos muerto por los santos de Dios, por toda la soldada que me da mi amo. Vamos de aquí, que yo quiero gastar lo que de la vida me resta en servicio deste gentil hombre en recompensa de las palabras que sin le conocer he dicho.

Grimaldo. Dejemos aqueso, que yo quedo, hermano Vallejo, para todo lo que os cumpliere.

Vallejo. Sus, vamos, que por el nuevo conocimiento nos entraremos por casa de Malara el tabernero, que aquí traigo cuatro reales: no quede solo un dinero que todo no se gaste en servicio de mi mas que señor Grimaldo.

Grimaldo. Muchas gracias, hermano: vuestros reales guardadlos para lo que os convenga, que el capiscol mi señor querrá dar la vuelta á casa, y yo estoy siempre para vuestra honra.

Vallejo. Señor, como criado menor me puede mandar. Vaya con Dios. ¿Ha visto vuestra merced, señor Polo, el rapaz como es entonado?

Polo. A fé que parece mozo de honra. Pero vamos, que es tarde. ¿Quién quedó en guarda de la mula?

Vallejo. El lacayuelo quedó. ¡Ah Grimaldo, Grimaldo, cómo te has escapado de la muerte por dárteme á conocer! pero guarte no vuelvas á dar el menor

tropezoncillo del mundo, que toda la parentela de los Grimaldos no serán parte para que á mis manos ese pobre esprittillo, que aun está con la leche en los labios, no me le rindas.

Esta es la vez primera y acaso la única que en castellano se usa el diminutivo *esprittillo*, y nótese que no está formado de la palabra *espíritu*, sino de la de *esprito*, comun entonces. Nadie puede dudar que esta escena está perfectamente conducida: primero se ven las baladronadas de Vallejo, despues los artificios que va buscando para dilatar la pelea viendo la conducta y aliento de su rival, y últimamente el medio conque acaba el desafio y se liberta de lidiar es admirable. Todo esto supone mucho talento de invencion en cuanto á descripciones de caractéres y muchos recursos dramáticos. En cuanto al lenguaje hay muy poca diferencia como ya he dicho de él, al de Cervantes... Estos diálogos se parecen en gran manera á los del Quijote.

En el acto tercero, se pasean el príncipe y Leonardo de noche acompañados del baladron Vallejo, que muestra su cobardía en las frecuentes alarmas que da á su amo, y añade á su carácter otro quilate mas, contando las mozas que se han apasionado de él, y las muertes que habia hecho por su respeto. En esta conversacion nocturna manifiesta el príncipe Valiano estar prendado de Eufemia por los informes de Leonardo. La última parte de este acto, que es una nueva escena en Lope de Rueda, pasa en el pueblo y casa de Eufemia: Ana, una gitana, le dice la buenaventura, prediciéndole lo que le habia de suceder, no sin frecuentes sarcasmos á Cristina, criada de Eufemia.

Cristina. No se entristezca, señora, que todo es burla y mentiras cuanto estas echan por la boca.

Ana. ¿Y la esportilla de los afeites que tienes escondida en el almariete de las alcominias (1) es burla?

(1) Alcominias : armario de los cominos ó de las especias.

Cristina. ¡Ay señora! que habla por la boca del que arriedro vaya... Decí mas, hermana.

Ana. ¿Dásme licencia que lo diga?

Cristina. Digo que sí, acabemos.

Ana. El par de tórtolas que hiciste creer á la señora que las habian comido los gatos, ¿dónde se comieron?

Cristina. Mire de lo que se acuerda: aqueso fué antes que mi señor Leonardo se partiese desta tierra.

Ana. Así es la verdad, pero tú y el mozo de caballos os las comistes en el descanso de la escalera. ¡Ah! bien sabeis que digo en todo la verdad.

Cristina. Malograda me coma la tierra si con los ojos lo viera, dijera mayor verdad.

La incrédula Cristina la pregunta si será casada, y la gitana la dice:

Cristina. ¿Y de mí no me dices nada si seré casada ó soltera?

Ana. Muger serás de nueve maridos y todos vivos. ¿Qué mas quieres saber?

El acto cuarto, pasa tambien una parte en Valencia, y otra en el lugar de Leonardo. En Valencia introduce Paulo su traicion, y da al príncipe siniestros informes de Eufemia, alabándose de haberla gozado. Valiano condena á muerte á Leonardo. En su pueblo recibe Eufemia una carta suya, en que la acusa de su muerte y deshonor, persuadido por los cabellos del lunar que mostró Paulo. Cristina confiesa á su ama que ella fué quien dió los cabellos al impostor, no creyendo hacer mal. Eufemia resuelve partir á Valencia para salvar á su hermano y vindicar su honra.

El acto quinto, es todo en Valencia. Empieza por un monólogo de Paulo, que teme por su traicion, mucho mas habiendo tenido por testigo de ella á Vallejo que le acompañó en su viaje al pueblo de Leonardo; prosigue una escena enteramente episódica entre Polo y la negra; y concluye con la mas interesante del drama, en que Eufemia pide á Valiano

justicia contra el impostor. La leeremos toda entera para que se vea cuán bien conducida está, y que el estilo de Lope de Rueda no tiene menos mérito en los asuntos serios que en los cómicos.

Al salir el príncipe del palacio se le presenta Eufemia y su criada.

Valiano. ¿Qué gente es aquesta?

Paulo. Estrangeras parecen.

Vallejo. Voto á tal, que la delantera parésceme moza de chapa: desde aquí la acoto para que coma en el plato que come el hijo de mi padre.

Eufemia. Señor ilustre, estrangera soy, en tu tierra me hallo, justicia te pido.

Valiano. De eso huelgo yo infinitísimo, que esté en mi mano haceros algun favor, que aunque no fuese mas que por ser estrangera, vuestro arte y buen aseo provoca á cualquiera á haceros todo servicio: así que demandad lo que quisiéredes, que cuanto á la justicia que pedis nada se os negará.

Eufemia. Justicia, señor, que malamente soy ofendida.

Valiano. Ofendida y en mi tierra, cosa es que no soportaré.

Vallejo. Suso, señor, armémonos todos los de casa y dame á mí la mano; verás cuán presto revuelvo los rincones de esta ciudad y la hago sin querella (1).

Valiano. Calla, Vallejo. Decidme, señora, ¿quién es el que ha sido parte para enojaros?

Eufemia. Señor, ese traidor que cabe ti tienes.

Paulo. ¿Yo? burlais de mí, señora, ó quereis pasar tiempo con las gentes?

Eufemia. No me burlo, traidor, que de muchas veces que dormiste conmigo en mi cama, la postrer noche me hurtaste una joya muy rica, debajo la cabecera de mi cama.

(1) La hago sin querella: es decir, la hago vengada, la vengo.

Paulo. ¿Qué es lo que decís, señora? por otro quizás me habreis tomado, que yo no os conozco ni sé quién sois. ¿Cómo me levantaís cosa que en toda mi vida tal pensé hacer?

Eufemia. ¡Ah D. Traidor! ¿Qué, no te bastaba aprovecharte de mi persona como te has aprovechado, sino aun robarme mi hacienda?

Valiano. Paulo, responde: ¿es verdad lo que esta dueña dice?

Paulo. Digo, señor, que es el mayor levantamiento del mundo: ni la conozco, ni la vi en mi vida.

Eufemia. ¡Ay! señor, que lo niega aqueese traidor por no pagarme mi joya.

Paulo. No llames traidor á nadie, que si traicion hay, vos la traéis, pues afrentaís á quien en su vida os ha visto.

Eufemia. ¡Ay, traidor! ¿Qué, tú no has dormido conmigo?

Paulo. Que digo que no os conozco, ni sé quién sois.

Eufemia. ¡Ay, señor! tómenle juramento, que él dirá la verdad.

Valiano. Poné la mano en vuestra espada, Paulo.

Paulo. Que juro, señor, por todo lo que se pueda jurar, que ni he dormido con ella, ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que habla.

Eufemia. Pues, traidor, oigan tus oídos lo que tu infernal boca ha dicho, pues con tus mismas palabras te has condenado.

Paulo. ¿De qué manera? ¿Qué es lo que decís? ¿Qué os debo?

Eufemia. Di, desventurado, si tú no me conoces, ¿cómo me has levantado tan grande falsedad y testimonio?

Paulo. ¿Yo testimonio? loca está esta muger.

Eufemia. ¿Yo loca? ¿Tú no has dicho que has dormido conmigo?

Paulo. ¿Yo he dicho tal? señor, si tal hay, por

justo juicio sea yo condenado y muera mala muerte á manos del verdugo delante de vuestra presencia.

Eufemia. Pues si tú, alevoso, no has dormido conmigo, ¿cómo hay tan grande escándalo en esta tierra por el testimonio que sin conocerme me has levantado?

Paulo. Anda de ahí con tu testimonio ó tus necesidades.

Eufemia. Dime, hombre sin ley, ¿no has tú dicho que has dormido con la hermana de Leonardo?

Paulo. Sí lo he dicho, y aun traído las señas de su persona.

Eufemia. ¿Y esas señas cómo las hubiste? si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas veces dices que has dormido conmigo?

Valiano. Aquí hay gran traicion, según yo voy entendiendo.

Cristina. Hombre sin ley, ¿tú no me rogaste que te diese las señas de mi señora? aunque agora por venir disfrazada no me conozcas. ¿Y viendo tu fatiga tan grande, le corté un pedazo de un cabello del lunar que en el hombro derecho tiene y te lo dí, sin pensar que á nadie hacia ofensa?

Valiano. ¡Ah! D. Traidor, que no puedes negar la verdad, pues tú mismo por tu boca lo has confesado.

Vallejo. Afuera hay cantos, mosca de Arjona. También me quería el señor coger en el garlito.

Valiano. ¿De qué manera?

Vallejo. Rogóme en el camino cuando fuimos con él, que testificase yo como él había dormido con la hermana de Leonardo, por lo cual me había prometido para unas calzas, y hubiérame pesado, si en lugar de calzas me dieran un jubon de cien ojetes (1).

Es imposible leer nada de Lope de Rueda sin acor-

(1) Un jubon de cien ojetes: es una tollina de cien azotes.

darse de alguna cosa semejante de Cervantes. La sentencia que dió Sancho Panza acerca de la muger pública que se querellaba del labrador que queria quitarla el dinero, es la contraria de la que en este caso da Valiano. Aquí se conoce la falsedad de la acusacion por el desconocimiento que manifiesta Paulo de la muger á quien habia disfamado, y allí se conoce la falsedad de la muger que acusaba al labrador por las fuerzas con que resistió que la tomasen la bolsa que Sancho la habia dado.

El medio de que se vale Eufemia para hacer pública la impostura de Paulo, era ingenioso y seguro, pues estaba cierta de que el malvado no la conocia por el recogimiento con que habia vivido. Fuerza es confesar que el artificio no fué decoroso; pero está suficientemente justificado por el deseo de salvar á su hermano y el honor de su familia.

Nótese que en la fábula solo hay una cosa inverosímil, que es enamorarse el príncipe de una doncella que ni aun pintada habia visto, solo por el informe de un caballero de su casa, y enamorarse hasta tal punto que determinase tomarla por esposa.

La accion de los *Engaños* es mucho mas complicada. Está dividida en diez escenas que Moratin reduce á cinco actos. Virginio, ciudadano romano, tuvo un hijo y una hija gemelos. Al huir de Roma en el saco de 1527, perdió al hijo, y pasó á Módena con su hija llamada Lelia. Enamoróse de ella un caballero de aquella ciudad, llamado Lauro: correspondido, pero inconstante, puso su aficion en Clavela, hija de Gerardo. Virginio pasó á Roma á recuperar una parte de sus bienes, y dejó á su hija Lelia en un convento, la cual, incitada del amor que á Lauro tenia, se escapó de la clausura, y disfrazada de page entró á servir á su mismo amante, resuelta á deshacer su amorío con Clavela. En esto llega á Módena Fabricio, el hijo perdido de Virginio y tan semejante á su hermana Lelia, que de su presencia resultan los distur-

bios que esta deseaba entre Lauro y Clavela; porque Clavela, que nunca habia tenido amor al caballero, y se habia aficionado al fingido page, encuentra en Fabricio el amante que la convenia y casa con él, al mismo tiempo que Lauro con Lelia descubierta por quien era.

Esta accion es la misma que la de la comedia intitulada *La española de Florencia*, atribuida á Calderon; pero que seguramente no es de él, pues no se halla en el índice de las de este autor que publicó Villaroel; y si hemos de juzgar por su estilo y el giro de la fábula, debe en nuestro entender atribuirse á Lope de Vega ó á Tirso de Molina.

La accion de los *Engaños* empieza en el mismo momento en que llega Virginio á Módena de vuelta de Roma, donde habia ido á algunos negocios relativos á sus bienes. Llega á su casa y envia inmediatamente á llamar á su hija para que se volviese á ella desde el convento; pero ya habia salido de la clausura y no se la encuentra en ella. Supone el autor que ya en esta época habia sido admitida como page de Lauro su amante, y que Clavela, que no quiso nunca á Lauro, se habia aficionado á la juventud y beldad del page, el cual habia tenido la malicia de decirla que jamás corresponderia á su amor mientras admitiese los obsequios de Lauro. Virginio busca á su hija acompañado de Gerardo, padre de Clavela, que queria casarse con ella. Lauro hace los mayores esfuerzos para ser correspondido de la misma Clavela, y nada puede conseguir. En esta situacion de cosas llega de Roma Fabrici, el hijo de Virginio, acompañado de un sacerdote español llamado Quintana, á quien le habian encomendado la educacion de aquel pobre niño que se hallaba sin padre. Fabricio llega á la posada, y la posadera le advierte que si va á salir por la ciudad solo, lleve muchísimo cuidado con la gente de Módena, que acostumbraba á burlarse de todos, señaladamente de los forasteros. Y en efecto, su primer encuentro es

con *Julieta*, criada de Clavela, que creyendo es el page á quien de orden de su ama iba á llevar á su casa, le insta á ello. En el camino se encuentra con Gerardo y Virginio, que le creen su hija porque ya sabian que estaba disfrazada de hombre, y logran llevarle á casa del mismo Gerardo, y allí se verifica su casamiento. Estas escenas de equivocaciones de un hermano con otro semejante son una imitacion de los *Menecmos* de Plauto, que son dos hermanos gemelos muy parecidos, separados desde su niñez, y que casualmente vienen á una misma ciudad. Solamente los hechos son diversos y variadas todas las situaciones por Lope de Rueda, que no tomó de Plauto sino la idea general de que dos personas semejantes debian producir una infinidad de intrigas si una se presentaba en la misma ciudad ó pueblo donde habita la otra.

Las demas comedias de Lope de Rueda tienen fábulas semejantes á esta. Hablaremos en la leccion siguiente de una de ellas que puede mirarse como la primera comedia de magia que hubo en el teatro español. Hablaremos tambien de sus pasos ó entremeses, y daremos cuenta de todo lo que nos queda de sus coloquios, concluyendo nuestros estudios acerca de este insigne autor y actor dramático.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

6.ª LECCION.—COMEDIAS DE LOPE DE RUEDA, MALARA, RODRIGO ALONSO, AVENDAÑO Y LUIS DE MIRANDA.

En nuestra leccion anterior demostramos que Lope de Rueda en sus comedias imitó el género novelesco de Naharro, bien que mezclando escenas episódicas de costumbres populares de los criados y gente ordinaria. Vimos tambien que su mayor mérito como autor y actor cómico consistió en la descripcion y representacion de estas costumbres; y por tanto que su drama, aunque grosero é imperfecto, fué el tipo que despues perfeccionaron Lope de Vega, Moreto y Calderon, mezclado de escenas serias y de episodios cómicos.

Ahora debemos hablar de las comedias de *magia*, llamadas tambien de *teatro* ó de *tramoya*, género admitido por todas las naciones, y cuyo primer modelo, que nosotros sepamos, fué la *Armelina* de Lope de Rueda. En las comedias de teatro, generalmente hablando, lo menos de que se cuida es de la accion, de los caractéres, del diálogo, de la verosimilitud; todo el conato se pone en las decoraciones, en su diferente trasmutacion, en espectáculos vistosos que halaguen la vista, aunque el entendimiento y la imaginacion se queden á oscuras. El gran Corneille pagó su tributo á este género en sus dos tragedias de *Andrómeda* y de *El Vellochino de Oro*. La primera es muy inferior bajo todos aspectos á la comedia de *Andrómeda* y *Perseo* de Calderon, que tambien escribió algunas de teatro; aunque en ninguna de ellas olvidó el objeto esencial de toda representacion dramática, que es el interés de la accion y la constancia de los caractéres, como

diremos con mas estension cuando lleguemos á la época de este insigne poeta.

En cuanto á la Armelina de Lope de Rueda, no hablaríamos de ella á no ser la primera pieza de este género que se representó en Europa, porque es infelicitísima en cuanto á la accion y los recursos mágicos que creó el poeta. Basta solo leer la lista de los interlocutores para conocer la pobreza de la imaginacion del autor al inventar su fábula, pues entre ellos se encuentran el zapatero Diego de Córdoba, el moro granadino Muley Bucar, Medea y el Dios Neptuno. Parece imposible componer una fábula con estos personajes. Sin embargo, Lope de Rueda la formó del modo siguiente :

Pascual Crespo, herrero de profesion en España, tuvo un hijo natural, cuya madre siguió á un capitán, llevándose á su niño hasta Hungría, donde efectivamente peleaba una division española contra los turcos en tiempo de Lope de Rueda. El niño se llamaba Justo, y muerta su madre y el capitán, que le dejó toda su hacienda, fué educado por un caballero húngaro, llamado Viana, cuya hija Florentina recibia muy mal trato de su madrastra. Un pariente suyo indignado de esto la robó, y hallándose embarcado con ella á vista de Cerdeña, su buque fué apresado por unos corsarios berberiscos, que vendieron la niña en Cartagena á un hermano del herrador Crespo, en cuya casa tuvo el nombre de Armelina.

Crespo y su muger, cuando llegó Armelina á edad nubil, trataron de casarla con el zapatero Diego de Córdoba, amigo de la casa, pero Armelina se negaba á ello. Viana, que corria la Europa con su alumno Justo en busca de su hija, llega á Cartagena, consulta con el moro Muley Bucar, grande hechicero, sobre los medios de hallar su perdida prenda. El moro hace un conjuro espantoso, invoca á Medea y la obliga á salir de los infiernos para decirle que la niña que buscan está en Cartagena. Entre tanto Justo ha visto

á Armelina, y enamorado de ella, ronda su casa. Armelina, obligada por sus amos á que se case con el zapatero, se sale desesperada á la orilla del mar, se sube á lo alto de un peñasco, y al arrojarse á las olas, sale de entre ellas el Dios Neptuno, y lo estorba. Llévela á su casa, descubre el nacimiento de Armelina y de Justo, los cuales celebran sus bodas, siendo su padrino el mismo señor del *húmedo tridente*. Tal es la accion de la Armelina, digna antecesora de los *Vayalardes* y del *Mágico de Astracan*.

Réstannos que examinar los *pasos y coloquios* de Lope de Rueda: estos fueron imitaciones de Juan de la Encina. En los primeros no imitó á nadie, y dió libre curso á las sales y gracias de su diction. Los pasos fueron los antecesores de nuestros entremeses y sainetes. La accion es, generalmente hablando, nula, y el número de interlocutores muy corto. El asunto de estos pasos es, ya dos pages golosos, que habiéndose entretenido en comer buñuelos, vuelven tarde de los recados á que los habia enviado el amo, ya un simple que cree en una vision que se le presenta con una carátula y una sábana, ya un marido engañado por su muger, que toma las purgas que la recetan creyendo que así la entrarán á ella en provecho, ya en fin un aldeano y su muger que riñen sobre el precio á que han de vender las aceitunas de un olivar que acababan de plantar. Claro es que semejantes argumentos no pueden tener mérito ni en la lectura ni en la escena, sino por las gracias del diálogo; pero Lope de Rueda sabe derramarlas á manos llenas. Para prueba de ello leeremos el paso de las aceitunas, que parece haber sido el tipo de la fábula de la lechera de Lafontaine.

Personas. { *Toruvio, simple, viejo.*
 { *Agueda de Toruégano, su muger.*
 { *Mencigüela, su hija.*
 { *Aloja, vecino.*

Calle de un lugar.

Toruvio. ¡Válame Dios, y qué tempestad ha hecho desde el resquebrajo del monte acá, que no parecía sino que el cielo se quería hundir y las nubes venir abajo! Pues decí agora qué os terná, aparejado de comer la señora de mi muger, así mala rabia la mate. ¿Oíslo? mochacha, Mencigüela. Si todos duermen en Zamora. Agueda de Toruégano, ¿oíslo?

Mencigüela. ¡Jesus, padre! y habéisnos de quebrar las puertas.

Toruvio. Mira qué pico, mira qué pico; ¿y adónde está vuestra madre, señora?

Mencigüela. Allá está en casa de la vecina, que le ha ido á ayudar á cocer unas madejillas.

Toruvio. Malas madejillas vengan por ella y por vos: andad y llamalda.

Agueda. Ya, ya, el de los misterios: ya viene de hacer una negra carguilla de leña, que no hay quien se averigüe con él.

Toruvio. Sí; carguilla de leña le parece á la señora: pero al cielo de Dios, que éramos yo y vuestro ahijado á cargalla, y no podíamos.

Agueda. Ya, noramala sea, marido: ¡y qué mojado que venís!

Toruvio. Vengo hecho una sopa d'agua. Muger, por vida vuestra que me deis algo que cenar.

Agueda. ¿Yo qué diablos os tengo de dar, sino tengo cosa ninguna?

Mencigüela. ¡Jesus, padre, y qué mojada que venía aquella leña!

Toruvio. Sí, despues dirá tu madre que es el alba.

Agueda. Corre, mochacha, aderézale un par de huevos para que cene tu padre, y hazle luego la cama: y os aseguro, marido, que nunca se os acordó de plantar aquel renuevo de aceitunas que rogué que plantásedes.

Toruvio. ¿Pues en qué me he detenido sino en plantalle como me rogaste?

Agueda. Calla, marido; ¿y adónde lo plantaste?

Toruvio. Allí junto á la higuera breval, adonde si se os acuerda os di un beso.

Mencigüela. Padre, bien puede entrar á cenar, que ya está aderezado todo.

Agueda. Marido, ¿no sabeis qué he pensado? Que aquel renuevo de aceitunas que plantastes hoy, que de aquí á seis ó siete años llevará cuatro ó cinco hanegas de aceitunas, y que poniendo plantas acá y plantas acullá, de aquí á veinte y cinco ó treinta años terneis un olivar hecho y derecho.

Toruvio. Eso es la verdad, muger, que no puede dejar de ser lucido.

Agueda. Mira, marido, ¿sabeis qué he pensado? que yo cogeré el aceituna y vos la acarrearéis con el asnillo, y Mencigüela la venderá en la plaza; y mira, mochacha, que te mando que no las des menos el celemin de á dos reales castellanos.

Toruvio. ¿Cómo á dos reales castellanos? ¿No veis qu'es cargo de conciencia, y nos llevará el amotacen cad' al dia la pena? que basta pedir á catorce ó quince dineros por celemin.

Agueda. Callad, marido, qu'es el veduño de la casta de los de Córdoba.

Toruvio. Pues aunque sea de la casta de los de Córdoba, basta pedir lo que tengo dicho.

Agueda. Hora no me quebreis la cabeza; mira, mochacha, que te mando que no las des menos el celemin de á dos reales castellanos.

Toruvio. ¿Cómo á dos reales castellanos? Ven acá, mochacha, ¿y á cómo has de pedir?

Mencigüela. A como quisiéredes, padre.

Toruvio. A catorce ó quince dineros.

Mencigüela. Así lo haré, padre.

Agueda. ¿Cómo así lo haré, padre? Ven acá, mochacha, ¿á cómo has de pedir?

Mencigüela. A como mandáredes, madre.

Agueda. A dos reales castellanos.

Toruvio. ¿Cómo á dos reales castellanos? Y'os prometo que sino haceis lo que y'os mando que os tengo de dar mas de doscientos correonazos. ¿A cómo has de pedir?

Mencigüela. A como decís vos, padre.

Toruvio. A catorce ó quince dineros.

Mencigüela. Así lo haré, padre.

Agueda. ¿Cómo así lo haré, padre? Toma, toma; hacé lo que y'os mando.

Toruvio. Dejad la mochacha.

Mencigüela. ¡Ay madre! ¡ay padre! que me mata.

Aloja. ¿Qué es esto, vecinos? ¿Por qué maltratais así la mochacha?

Agueda. ¡Ay señor! este mal hombre que me quiere dar las cosas á menos precio, y quiere echar á perder mi casa: unas aceitunas que son como nueces.

Toruvio. Yo juro á los huesos de mi linage, que no son ni aun como piñones.

Agueda. Si son.

Toruvio. No son.

Aloja. Hora, señora vecina, hacéme tamaño placer que os entreis allá dentro, que yo lo averiguaré todo.

Agueda. Averigüe ó póngase todo del quebranto.

Aloja. Señor vecino, ¿qué son de las aceitunas? Sacaldas acá fuera, que yo las compraré aunque sean veinte anegas.

Toruvio. Qué, no señor, que no es d'esa manera que vuesa merced se piensa, que no estan

las aceitunas aquí en casa, sino en la heredad.

Aloja. Pues traeldas aquí, que y'os las compraré todas al precio que justo fuere.

Mencigüela. A dos reales quiere mi madre que se vendan el celemin.

Aloja. Cara cosa es esa.

Toruvio. ¿No le parece á vuesa merced?

Mencigüela. Y mi padre á quince dineros.

Aloja. Tenga yo una muestra dellas.

Toruvio. Válame Dios, señor, vuesa merced no me quiere entender. Hoy he yo plantado un renuevo de aceitunas, y dice mi muger que de aquí á seis ó siete años llevará cuatro ó cinco hanegas de aceituna, y que ella la cogeria, y que yo la acarrease, y la mochacha la vendiese, y que á fuerza de drecho habia de pedir á dos reales por cada celemin; yo que no, y ella que sí, y sobre esto ha sido la quistion.

Aloja. ¡Oh qué graciosa quistion! Nunca tal se ha visto: las aceitunas no estan plantadas, ¿y ha llevado la mochacha tarea sobre ellas?

Mencigüela. ¿Qué le parece, señor?

Toruvio. No llores, rapaza; la mochacha, señor, es como un oro. Hora andad, hija, y ponedme la mesa, que y'os prometo hacer un sayuelo de las primeras aceitunas que se vendieren.

Aloja. Hora andad, vecino, entraos allá dentro y tené paz con vuestra muger.

Toruvio. A Dios, señor.

Aloja. Hora por cierto, que cosas vemos en esta vida, que ponen espanto. Las aceitunas no estan plantadas, y ya las habemos visto reñidas.

En un argumento tan ténue como este no puede caber mas de lo que se ha visto; sin embargo, no debe perderse de vista que en este mismo entremés hay una consideracion moral, y es el peligro en que se ponen los que, como Mencigüela, tienen que obedecer á dos señores que no estan concordados entre sí.

Los *coloquios* de Lope de Rueda; unos fueron es-

eritos en prosa y otros en verso. La coleccion de estos se perdió, y solo se ha conservado uno y un fragmento de otro. Esta coleccion se celebró en aquel siglo como la mejor obra de Lope de Rueda. En lo que se conserva de ella hay algunos versos escelentes que citaremos; pero en cuanto á la fábula y caracteres, si hemos de juzgar por el coloquio que nos queda, no se eleva mas alto que su modelo, Juan de la Encina, ni sale de la clase de égloga.

Menandro y Simon, pastores enamorados de Cilena, habian recibido de esta, el primero un anillo, y el segundo un zarcillo. Disputan entre sí cuál de estos dos regalos es prueba de mayor afecto. Cilena aparece, y en vez de decidir la cuestion, la promueve de nuevo dando á uno de los pastores su retrato con esta letra:

«Mira y verás
en mí cuanto tú querrás.»

Y al otro un corazon de esmalte con este mote:

«Ya no tengo mas que dar,
pues te doy el corazon.»

Con lo cual ambos pastores quedan contentos, y se acaba el coloquio, celebrando cada uno la ventura de sus pensamientos amorosos. En esta fábula tan ténue se nota sin embargo el talento de Lope de Rueda para describir los caracteres, pues el desenfado, la malignidad, ó como hoy se llama la coquetería de la pastora para dejar contentos á sus dos amantes, está pintada con suma habilidad; tanta como la que emplea para representar otros caracteres. Su manera en esta parte es clásica; y consiste en que los personajes con sus acciones; palabras y conducta manifiesten lo que son, sin que anteceda retrato alguno, que es lo que hace la perfeccion del arte. ¿Quiere por ejemplo pintar un baladron cobarde? Pone en su boca toda especie de hazañerías: si se le cree, ningun hombre le iguala en valor; cuando llega el caso de pelear, encuentra medios de retardar el momento del combate

y razones para sufrir los insultos que le hacen , y últimamente , se queda sin medir su espada con la del contrario, y halla traza de hacer las paces con él. Apenas se ve solo, vuelve á bravear. Esta manera indirecta de pintar los caracteres desenvolviéndolos poco á poco en la escena , como se desenvuelven en el trato comun de la vida , es la que han seguido los grandes maestros del arte dramático , y la mas útil para enseñar á conocer á los hombres.

Los versos que dice la pastora Cilena al entrar en la escena , son los siguientes :

«Anday mi branco ganado ,
por la frondosa ribera :
nó vais tan alborotado :
seguid hácia la ladera
de este tan ameno prado.
Gozad la fresca mañana ,
llena de cien mil olores :
paced las floridas flores
de las selvas de Diana
por los collados y alcores.»

Estas dos quintillas no ceden en armonía , en escogimiento de palabras ni en belleza de imágenes , á las mejores composiciones de aquel tiempo , si se exceptúa la incorreccion de llamar floridas á las flores , incorreccion tan fácil de enmendar. La terminacion del imperativo *anday* es tomada del portugués , así como el epíteto *branco*. *Alcor* , voz tomada del árabe , significa un cerrillo.

No son tan buenos , aunque no carecen de mérito , los versos del fragmento de otro coloquio que inserta el señor Moratin en la parte primera de sus *Orígenes*. Es un pastor , que alegre por haberle mirado con cariño su amada ; dice á su rebaño :

«Espárcíos las mis corderas ,
por las dehesas y prados ;
mordey sabrosos bocados ;
no temais las venideras

noches de nubros airados ,
 antes os anday esentas ,
 brincando de recontentas :
 no os aflija el ser mordidas
 de las lobas desambridas ,
 tragantonas, mal contentas.
 Y al dar de los vellocinos ,
 venid siempre no ronceras
 rumiando por las laderas ,
 á jornaleros vecinos
 ó al corte de sus tijeras.
 Que él sin medida contento ,
 cual no abarca el pensamiento ,
 os libraré de lesion ,
 si al dar el branco vellon
 barruntais el bien que siento.»

Este último sentimiento está lleno de ternura y muy bien espresado. Pero el primer verso *esparcios, las mis corderas*, es duro por la contraccion violenta que es preciso hacer en la primera palabra. Lo que sigue es sin defecto, hasta el epíteto *mal contentas*, que es débil despues de haber llamado á las lobas *desambridas y tragantonas*. *Desambrida* por *hambrienta* está en uso aun entre la gente vulgar de Sevilla. *Tragantona* no es impropio de la sencillez bucólica. El epíteto *no ronceras*, y el verso *rumiando por las laderas* forman imágenes; pero la palabra *vecinos* está puesta por el consonante sin utilidad: yo creo que el verso siguiente debiera decir: *y al corte de sus tijeras* en lugar de *ó*.

En el último verso *barruntais el bien que siento*, el verbo sentir está visiblemente en la acepcion filosófica, indiferente á que sea *bien* ó *mal* el objeto del *sentimiento*. Es verdad que este veral y su sustantivo *sentimiento* se aplican mas generalmente al mal que al bien; y por desgracia hay una razon harto filosófica para ello, y es que en la vida humana es mas frecuente la sensacion del pesar que la de la alegría.

Pero el ejemplo de Lope de Rueda y de nuestros mejores hablistas prueba que no por eso se ha de negar al verbo *sentir* como quieren algunos, la significacion mas lata, cual es la de recibir la impresion de cualquier afecto ú objeto que obra sobre nuestro ánimo de cualquier manera.

El mismo pastor, despues de los versos ya citados, ve venir á otro, y lo describe en los versos siguientes, que tambien son buenos.

Mas ¿quién es este cuitado
que asoma acá entellerido,
cabizbajo, atordecido,
barba y cabello erizado,
desairado y mal erguido?

Desairado, quiere decir *sin brio*, *sin gallardia*: *mal erguido*, esto es, desmalazado, sin llevar el cuerpo derecho ni la cabeza cubierta. *Barba y cabello erizado*, es un ablativo absoluto, y uno de los recursos de nuestro idioma poético.

Bastan estas muestras para conocer el mérito de Lope de Rueda como versificador, y para lamentar la pérdida de los otros coloquios pastoriles suyos.

Reasumiendo cuanto hemos dicho de este insigne poeta y actor cómico, vemos primero, que conservó al drama de cierta estension el carácter novelesco, impreso por Torres Naharro: segundo, que mejoró notablemente é hizo progresos muy apreciables en la descripcion de los caracteres, bien que la mayor parte de los vicios que censuró eran los de la gente valadi: tercero, que introdujo la notable innovacion de escribir las comedias en prosa, en lo cual no fué imitado sino por muy pocos de sus sucesores: cuarto, que inventó la comedia de magia, lo que seguramente citamos como un hecho histórico, pero no como una parte de su elogio: quinto, que era excelente poeta, y que sabia pintar y escribir en verso tan bien como en prosa: sexto y último, que fué un padre de la lengua, prescindiendo de sus sales y gracias cómicas,

y de la viveza de su diálogo, por la pureza y correccion sostenida de su frase, por la verdad de espresion que siempre se nota en ella, y por la armonia y fluidez de su estilo; dotes en que antecedió al inmortal Cervantes, en tiempo, no en mérito. Siendo esto así, no tendré dificultad en decir que es una mengua para nuestra literatura no poseer una edicion clásica de las obras que se puedan encontrar de Lope de Rueda. ¿No la tienen los franceses de las inmundicias y necedades de Rabelais, coetáneo suyo?

Solo añadiremos ahora, en obsequio de la verdad, que Lope de Rueda, aunque mucho mas casto y urbano que Torres Naharro, no siempre es tan limpio como la moral y el decoro exigen. Tal vez es obsceno y grosero no solo en las espresiones, sino tambien en el pensamiento: defectos de que poco á poco se fué purgando nuestro teatro, aunque nunca llegó á estarlo completamente hasta el último tercio del siglo XVIII.

Contemporáneos de Lope de Rueda fueron Juan de Malara, Juan de Rodrigo Alonso, Francisco de Avendaño y Luis de Miranda.

Juan de Malara, profesor de humanidades en Sevilla, fué autor dramático y escribió comedias y tragedias que ignoramos si se han impreso alguna vez. El período en que floreció puede contarse desde 1548 hasta 1570. Su compatriota Juan de la Cueva le llama el *Menandro bético*, y en seguida dice que escribió *mil tragedias*, esto es, muchas; y que mereció grande aplauso por haber alterado el uso *antiguo* conformándose con el *nuevo*. El nombre de *Menandro* dado por elogio á un poeta de quien se dice al momento que escribió tragedias, es contradictorio y ridiculo, pues nadie ignora que Menandro fué poeta cómico y notable por la fuerza de su sátira.

Lo que añade Juan de la Cueva acerca del uso *antiguo y del nuevo*, prueba dos cosas: primera, que Malara, á pesar de ser humanista de profesion, dió á

sus composiciones dramáticas las mismas formas que Naharro y Rueda, en lugar de imitar las del teatro griego y romano: segunda, que el público daba la preferencia al género novelesco sobre el clásico. Explicaremos los motivos de esta preferencia cuando hablemos de Lope de Vega. Los dramas de Malara, por mas aplaudidos que fuesen en su tiempo, no han llegado hasta nosotros.

De Juan de Rodrigo Alonso, solo se conserva el drama de la *Casta Susana*. Esta comedia, escrita en redondillas, es la historia de Susana como la refiere la Escritura puesta en accion; y en dictámen del señor Moratin (pues nosotros no la hemos visto) tiene interés dramático, buenas situaciones y moralidad.

De Francisco de Avendaño solo se conoce una comedia sin título, en la cual se introduce ademas de otros personajes al interlocutor alegórico la *Fortuna*. Su traza es imitada de las de Lope de Rueda; y no hablaríamos de ella á no ser la primera que hubo en nuestro teatro distribuida en tres jornadas, método que se generalizó despues, y de que se creyeron inventores Virües, rey de Artieda, y Cervantes, muy posteriores á Avendaño.

Luis de Miranda, natural de Plasencia, primero soldado y despues sacerdote, presentó en la escena la parábola del Hijo pródigo en una comedia escrita en redondillas, y que tiene siete actos, intitulada *Comedia pródiga*. El protagonista, cuyo nombre es *Pródigo*, sale de su casa arrancando á su padre Ladan la legitima que le correspondia, en compañía de Felisero, criado que le da su padre para que corrija los estravíos en que era de presumir que iba á incurrir.

Malos amigos y mugeres perdidas le roban y hacen que venga á parar en una cárcel. Solo le quedaba una letra de cambio, que consumió en gratificar á los agentes de justicia para salir de prision y en galantear á una doncella, que despues de castigar á su criada y á una Celestina, que Pródigo sobornó para

que la hablara á favor suyo, vino á darle entrada en su casa. Felisero, viendo que no podia corrégir á su amo, se fué al desierto y se hizo ermitaño. Los nuevos criados que tomó por recomendacion de Briana (este es el nombre de la Celestina) al descender una noche del balcón de su dama por una escala, la derriban, le dejan caer, le quitan cuanto tenia, y Pródigo no halló mas arbitrio que ponerse á servir á un caballero. Destinósele á cuidar de una piara de cerdos. Arrepentido de sus desórdenes buscó á Felisero en su ermita y volvió con él á casa de su padre, regó sus pies con lágrimas y fué recibido amorosamente.

El señor Moratin celebra esta comedia como una de las mejores de nuestro teatro primitivo. El fin moral de la fábula está muy bien desempeñado. Las situaciones son interesantes, los caracteres bien descritos y los lances se suceden unos á otros. No hay unidad de tiempo ni de lugar; y la accion tiene el mismo carácter de novela que los dramas de Naharro y de Rueda. La versificacion no nos parece ni fluida ni correcta. Solo leeremos para muestra el razonamiento de Briana contra las doncellas que pareciendo al principio tigres se convierten despues en corderas.

Al diablo yo las doy
 aquestas muy desdenosas
 que estas son las mas mañosas:
 Jesú, fuera de mí estoy.
 Entra agora allá, señor,
 dirás estas maravillas
 á aquellas mozas bobillas
 porque sepan qué es amor,
 y sepan que es dar dolor
 y despues á manos llenas
 concediendo tras las penas
 el descanso y el favor.
 Hora yo estoy espantada
 de ver la sagacidad,
 la malicia y la maldad

de esta edad desventurada.

¡ Que una muchacha encerrada
tuviese tales rodeos!

¡ Mira quién vió sus meneos
y la vió tan enfadada!

Maldito el que es menester
bienquerencias ni terceras:
que ellas tienen sus maneras
con que se dan á entender.

Todas saben no querer,
mas no todas defensarse;
y todas saben negarse,
pero pocas fuertes ser.

Rapazas que aun alimpiarse
no saben ni son criadas,
las vereis ya requebradas
á las ventanas pararse,
de los que pasan burlarse
con sus risitas y señas;
y no son tan duras peñas
que no vengan á quebrarse.

Todos estos versos parecen hechos con los piés, y son prosa rimada.

Aquí se ve una porcion de versos para espresar un solo pensamiento que en cuatro palabras pudiera estar mucho mejor dicho: no hay en ellos mas que una perpetua repeticion de la misma idea, sin gracia, sin sal, sin armonía, y sin aquella fluidez sin la cual los versos no son nada.

En este período en que floreció Lope de Rueda, hizo tambien progresos la literatura clásica. Los nombres de uso *antiguo* y *nuevo*, que ya hemos citado, nos dan la idea de los dos rumbos distintos que llevó el drama, apenas formado. Los escritores que siguieron el uso antiguo se propusieron por modelos las comedias de Terencio, Plauto y Menandro, y la comedia novelesca que introdujo Torres Naharro y que mejoró en gran parte Lope de Rueda, dió origen al uso que

llamaron nuevo. Es probable que los que abrazaron el uso antiguo fuesen los hombres acostumbrados á los estúdios de la literatura, y que el uso nuevo sería el que prevaleciese entre los que habiendo recibido de la naturaleza, talento y elocucion cómica, no tenían sin embargo principios literarios. De esta especie de personas era Lope de Rueda, que fué el que mas contribuyó á hacer popular el género novelesco. Debe advertirse que en aquella época el teatro era una diversion puramente popular, y que no concurrían á él personas de gran nacimiento, ni hombres instruidos. El teatro de las cortes de Carlos V y de su hijo Felipe II estaba enteramente cerrado á las Musas españolas, y solo se representaban en él comedias italianas. Acaso en los palacios de algunos señores se representarían algunas composiciones de Lope de Rueda; pero á quien este autor hablaba, á quien divertía, era al pueblo. Por consiguiente, es natural que se hiciese popular el género novelesco. Llevaba Lope su compañía de una ciudad á otra, buscaba en ellas un gran corral, un almacén, ó cualquier otro local en que pudiera acomodarse el auditorio y colocarse el pobre teatro que entonces se ponía, sin decoraciones, sin mutaciones, separado el vestuario de la escena por una mera cortina, y allí representaba sus farsas; no es extraño, pues, repito, que este género se hiciese el mas popular. En esta misma época se dedicaron algunos españoles á traducir comedias del teatro griego y del romano; el *Milite glorioso*, y *Los Menechmos* de Plauto fueron traducidos por un escritor cuyo nombre no conocemos, aunque sus traducciones existen. Alaba mucho su estilo el señor Moratin, y con razon, como se verá por los siguientes pasages. El primero es un trozo del *Milite glorioso* de Plauto. Obsérvese antes de pasar mas adelante, que *milite* no es palabra que haya quedado en nuestro idioma, y que *glorioso* traduce muy mal el *gloriosus* de los latinos. *Miles gloriosus* no significa el *soldado glorioso*, significa el *soldado fanfarron*,

el soldado jactancioso, el soldado que blasona del valor que no tiene. *Glorioso* en castellano significa lo que está lleno de la verdadera gloria, no de la falsa: nosotros diríamos: el *soldado vanaglorioso*, en lugar del *milite glorioso*.

«No está bien en los negocios, porque en la mala muger y en el enemigo todo cuanto se gasta es perdido: pero con el huésped y con el amigo ganancia es lo que se gasta, y tengo por buena dicha topar con huéspedes de mi condicion á quien reciba en mi casa: come y huelga, y bebe conmigo, y alégrate de mi compañía: libre te es mi casa, y yo tambien soy libre; quiero gozar de mí con libertad, porque por la misericordia de los dioses y por las riquezas que me concedieron, pude muchas veces casarme con alguna de muchas mugeres que se me ofrecieran de muy buena casta y con mucho dote; pero no quise meter en mi casa una gruñidora con quien perdiese mi libertad.»

El otro trozo es el siguiente:

«Como tengo muchos parientes, no me hacen falta los hijos: agora vivo á mi voluntad y dichosamente siguiendo lo que se me antoja: cuando me muriere, dejaré mis bienes á mis deudos que los partan entre sí: ellos comen conmigo, curan de mi salud, vienen á ver qué hago, si mando alguna cosa: antes que amanezca ya estan en mi cámara: preguntan si he dormido bien aquella noche: téngolos en lugar de hijos: envíanme presentes y regalos: si hacen sacrificios, dan de ellos mayor parte á mí que á sí: sácanme de mi casa, llévanme á las suyas á comer y cenar: aquel se tiene por mas desdichado que me envió menos: ellos debaten entre sí con sus presentes; yo callo y recíbolos: desean mis bienes, pero entre tanto consérvanlos y acreciéntanlos con los suyos.»

En estos dos trozos de prosa no se halla absolutamente una sola palabra que reprender, este es el tono de la verdadera habla castellana en el género á que pertenece.

El señor Moratin dice que examinando estas dos traducciones, encuentra en ella algunos defectos, algunas faltas de inteligencia, con respecto al testo: pero lo atribuye justamente á las malas ediciones que se hicieron en el siglo XVI de los autores latinos. El renacimiento de las letras no empezó hasta despues bien mediado el siglo XV, posteriormente á la pérdida de Constantinopla. La imprenta fué inventada á la mitad del mismo siglo, y empezaron á reproducirse por medio de ella los autores de la antigüedad, griegos y romanos. Las primeras ediciones en un tiempo en que la ciencia critica y las humanidades no habian hecho grandes progresos, habian necesariamente de ser muy incorrectas, y de abundar en los errores de los copistas, que antes eran los que propagaban los ejemplares de los libros. En el siglo XVI y al principio del XVII, fué cuando se trató de restituir á los autores clásicos su pureza; entonces se buscaron los mejores manuscritos, se compararon unos con otros y se establecieron las lecciones genuinas en cuanto fué posible, porque todavía hay pasages en los autores sobre cuya leccion se disputa. Esta consideracion me parece muy justa, y disculpa cualquier yerro que nuestros escritores del siglo XVI hubiesen cometido traduciendo á los antiguos. Se ve, pues, que ya en esta época estaban en lucha los dos géneros, el clásico, es decir, el género que imitaba las formas dramáticas de los griegos y romanos, y el novelesco, que libre de las leyes estrechas y severas de la antigüedad, no tenia mas regla que la imaginacion. Esta lucha continuó despues, porque en el periodo que hay desde que acabó Lope de Rueda hasta que empezó Lope de Vega, se ven composiciones de los dos géneros. En una y otra linea hubo escritores notables y célebres; Cristóbal de Virués, Castillejo, rey de Artieda y Cervantes, escribieron en el género novelesco; el P. Gerónimo Bermudez y Lupercio de Argensola, en el clásico; Simon Abril tradujo á Terencio, y algunas come-

dias de Aristófanes. Debo advertir aquí que yo no creo que ninguno de los que tradujeron dramas del teatro de los antiguos tuvo el objeto de representarlos en el teatro moderno. Habia grandes dificultades para esto. Lo primero, el público no los entenderia: las composiciones dramáticas griegas y romanas eran conformes á las costumbres, usos, preocupaciones, religion y creencia de la nacion y de la época; la nacion española en aquel siglo se hallaba en circunstancias muy diferentes, y por lo mismo mal podia gustar de la representacion de un drama extraño para ella: ahora mismo que hay mas ilustracion y mas noticia de la antigüedad, si se representase una comedia griega ó latina, no produciria ningun efecto, porque el pueblo no podia comprenderla. Las composiciones del género clásico, que ciertamente se compusieron para ser representadas, fueron: *La Nise lastimosa* y *la Nise laureada*, del padre Gerónimo Bermudez, *la Isabela*, *la Alejandra* y *la Filis* de Lupercio de Argensola. Si estas composiciones no se representaron, á lo menos se escribieron con el objeto de que se representasen.

Esta lucha empezó, pues, en el periodo de Lope de Rueda y duró hasta Lope de Vega, cuyo inmenso talento hizo que dominase en nuestro teatro el género novelesco creado por Torres Naharro y perfeccionado por él. El conocimiento de estas diferentes composiciones, la lectura de los pasages que merezcan atencion, y la descripcion de los medios por donde llegó la comedia española al grado á que la elevó Lope de Vega, serán objeto de la leccion siguiente: en esta nos basta haber dejado el teatro español en aquella situacion en que lo dejó el mismo Lope de Rueda: el género es el mismo con que habia empezado, pues ya hemos dicho que el tipo de la comedia española del siglo XVII, es la comedia de Bartolomé de Torres Naharro, pero hecha ya popular por Lope de Rueda, que con la sencillez de sus diálogos, y un lenguaje siempre correcto, siem-

pre puro, siempre hermoso, debia producir grandes emociones, y dar al drama un mérito que antes no habia tenido. Lope de Vega, favorecido por la naturaleza y las circunstancias, avasalló, como dice Cervantes, el teatro, y dió á la comedia española un carácter estable; si bien no fué tanto el talento propio suyo como la necesidad misma de las cosas la que le obligó á adoptar el género novelesco, y la que hizo que este género prevaleciese sobre el clásico en el teatro español.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

7.^a LECCION. = COMEDIAS DE JUAN DE TIMONEDA.

Entre los poetas cómicos del siglo XVI que continuaron la escuela de Lope de Rueda, debe contarse en primer lugar á Juan de Timoneda, natural de Valencia, amigo del Roscio español y editor de sus obras. Nótase en sus composiciones mas regularidad, aunque no tanta fuerza cómica como en las de su modelo. Su lenguaje es puro y agradable en las composiciones en prosa; pero sus versos son duros y desaliñados. Compuso varios pasos y comedias en el gusto de su amigo, que segun todas las probabilidades fueron compuestas y representadas desde el año 1550 hasta el de 1570.

Para muestra de sus pasos basta el de *los Ciegos*, que el señor Moratin inserta en el segundo tomo de los Orígenes, escrito en coplas de pié quebrado bastante malas. Uno de los ciegos ha sido robado por Palillos su mozo. Quejándose al otro de su desgracia, este le responde que si tragera el dinero consigo como hace él; no pudieran quitárselo. Para probarlo, le dice que tiene sus ducados cosidos al bonete. Palillos, que está presente á la conversacion, le quita el bonete y se lo lleva. El nuevo robado cree que su compañero es quien le ha quitado el bonete, riñe con él y se dan de palos. Sobre el mismo cuento se compuso otro entremés intitulado *el Gato y la Montera*, escrito con mucha mas gracia y mejor versificacion.

De las comedias de Timoneda nada tenemos que decir, habiendo ya examinado ámpliamente el género de Lope de Rueda, sino de la de los Menecmos que tradujo libremente de Plauto, refundiéndola con

inteligencia y mejorándola. Estendió algunas escenas, suprimió muchos soliloquios inútiles; pero conservó siempre la ligereza del autor latino.

Precede á esta comedia un *Introito*: llamábase entonces así lo que los latinos llamaron *Prólogo*, en el que se esponía el argumento del drama, y que despues se llamó *Loa*, por la costumbre de introducir en un pequeño diálogo el elogio del auditorio ó de la pieza ó de su autor ó de la ciudad en que se representaba.

La fábula de los Menecmos, inventada por Plauto, imitada por Lope de Rueda en su comedia de los *Engaños* mejorada por Timoneda, puesta en escena bajo otras combinaciones dramáticas por el autor de la *Española de Florencia*, y por Moreto en el *Parecido en la corte*, se funda en la perfecta semejanza de dos personas. Claro es que si estas concurren en un mismo pueblo han de resultar incidentes muy cómicos. Siendo, pues, este argumento clásico, por decirlo así, en nuestro teatro, no estará de mas leer el Introito de los Menecmos de Juan de Timoneda, á quienes él llama *Menemnos*, en que espone el argumento; mucho mas quando esta lectura nos dará á conocer el estilo de este autor en prosa y en verso.

INTROITO.

Cupido, Ginebro, pastor.

Climaco, pastor. Claudino, pastor.

Coro.

Oye, Cupido, señor,
no te quejes de pastores:
que el remedio de amador,
es decir mal del amor,
y á la fin morir de amores.

Cup. Atrevidos y enamorados pastores, ¿de dón-

de os vino tanta osadía, que recostados en vuestras cabañas y con gran descuido osáredes ultrajar mi divinidad? Y pues con mi potencia os he traído á este lugar, cada uno dé razon de sus quejas para que se haga justicia.

Gin. Dios y señor Cupido, á mí ningun perjuicio me tienes hecho, antes vivo con contentamiento.

Claud. Yo con gran descontentamiento.

Clim. Yo con mucho mas.

Cup. Sepamos la causa.

Claud. Yo te la contaré, muy alto Cupido. Ha de saber tu magestad que viéndonos heridos de tu mano Ginebro, Climaco y yo de amores de la muy hermosa zagala Temisa, acordamos por quitarnos de rencillas y cordojos (1), de presentarnos delante su agraciado conspecto para que dijese ella misma á cuál de nosotros escogía por su requereado.

Clim. Y porque, encumbrado Cupido, mejor lo comprendas, has de saber que primero cada cual de nos, contó en su presencia las gracias de que era dotado.

Cup. Sepa yo qué gracias le propusistes.

Claud. Yo le dije: amantísima zagala, sábeta que soy tan esforcejado, que por mis fuerzas soy temido en toda Estremadura de los mas valientes zagales, por lo cual pretiendo que me has de escoger por tu servidor.

Clim. Yo le dije: oye, zagala de bel parescer: tú sabrás que en toda la Mesta no se hallará zagal tan franco y liberal como yo, y porque nasce esta virtud de ánimo generoso y grande, creo me recibirás por tu zagal dejando á cualquier desotros.

Gin. Yo le dije: requereada pastora, sabrá tu hermosura que la cosa de que yo mas me precio es

(1) *Cordojos*: esta palabra está tomada de la italiana *Cordoglio*, y significa penas, pesares, disgustos.

de ser prudente y sabio en tanta manera que primero que hable ni ponga por obra ninguna cosa, tengo gran cuenta del fin de ella, y porque á quien esto tiene no le puede ser dañosa la próspera ni adversa fortuna, debes rescibirme por tu requetrado.

Cup. En fin, ¿á quién escogió?

Clim. A Ginebro, por mi mala suerte.

Gin. A mí, porque así convenia.

Claud. A ti, que nunca debiera.

Cup. Antes sabiamente escogió la zagala.

Clim. ¿Por qué?

Cup. Yo te lo diré. Para que la muger discreta quiera bien, has de saber que no son bastantes las fuerzas de Hércules, ni las liberalidades del magno Alejandro.

Claud. ¿Si no, qué, señor Cupido?

Cup. Saber virtuoso, honesta conversacion, continua crianza (1), amor luengo, celar la honra; todas estas cosas bien alcanzadas, solo el verdadero saber las alcanza.

Clim. Ahí te aguardaba, Cupido. Si los amores son luengos, pasa peligro que se descubran; y si son descubiertos, síguense grandes peligros.

Claud. Dice la verdad.

Clim. Di, para ello ¿qué remedio dará el sabio?

Claud. Por cierto ninguno, antes el esforzado y liberal terná ganados amigos que le favorezcan en semejantes peligros.

Cup. Bien parece que sois pastores. Habeis de saber que al verdaderamente sabio ninguna cosa de esas le falta; él es esforzado en refrenar sus ojos, mandándoles que no miren á quien bien aman, si por mirar se ha de seguir escándalo: es mas que liberal en no dar parte de sus secretos, cuando ve que no conviene; y habeis de saber que los amigos ad-

(1) Crianza está aquí por urbanidad, buena educacion.

quiridos por esfuerzo y liberalidad suelen faltar muchas veces á sus amigos en las necesidades, porque faltando el interese y esfuerzo con que fueron ganados faltan ellos tambien.

Clim. Tienes razon: vencido nos has. ¡Oh alto Cupido! y damos por buena la eleccion que hizo la sabia pastora Temisa.

Claud. Lo que te suplicamos agora es que nos vuelvas á nuestras acostumbradas cabañas y pracenteros sombríos.

Cup. Soy contento, mas primero quiero que narreis lo que os encomendó el autor al entrar de la puerta.

Gin. Que somos contentos.

Clim. Sapientísimos auditores, nuestro autor os desea paz y salud tan larga como la vida de Matusalén, y os hace saber como quiere, por daros placer y regocijo, representar una comedia de Plauto, llamada de los Menemnos: pídeos por merced que esteis atentos que en breves palabras se os dirá el argumento.

Claud. Quítate allá: déjamelos comenzar á mí.

Clim. Comienza ya.

Claud. Sabrán vuestras reverencias que en la ciudad de Sevilla hubo un rico mercader llamado Menemno, el cual tenia dos hijos nascidos de un parto: eran tan semejantes en la forma y gesto, que muchas veces la misma madre que los habia parido tomaba el uno por el otro.

Gin. Vino acaso que siendo estos dos hermanos de edad de quince años, cargó el padre una nave de muchas mercaderías para levante, y llevando consigo uno de sus hijos llamado Menemno, se partió dejando al otro con su madre Claudia.

Clim. Siendo embarcado, fuéle la fortuna tan contraria que tres dias y tres noches corrió por la tempestuosa mar sin saber adónde iban, y á la fin vino á dar en una peña de la isla Conejera, adonde todos pe-

recieron , escepto el hijo Menemno , el cual , abrazado con una tabla , vino á tomar tierra en el cabo de Cullera.

Claud. El desdichado mancebo vínose á Valencia, adonde asentó por criado de Casandro , mercader de mucho trato y viudo , el cual teniendo no mas de una hija á cabo de tiempo la casó con él en pago de sus buenos servicios.

Gin. La desventurada madre , sabiendo en Sevilla las tristes nuevas y creyendo ser todo perescido , puso nombre Menemno al hijo que le quedaba , por el amor que tenia al hijo y marido ya difuntos.

Clim. De manera , señores , que ambos á dos hermanos (porque mejor lo entendáis) se llamaban Menemos.

Gin. Muerta la madre , el Menemno sevillano certificado por un adivino que su hermano era vivo y que estaba en España , determinó ir á buscarlo con un esclavo suyo , y á cabo de tiempo aportó en Valencia , adonde por sus medios se vernán á conocer , como aquí claramente verán los que atender quisieren.

Claud. Nosotros no podemos atender.

Cup. Ni quiero que atendáis , sino que nos vamos cantando.

Clim. Vamos.

CANCION.

Quien falsario y ciego me llama
bien es el pecho que yo le abra.

Quien ama sin ser amado
meresce ser desamado ,
y ese tal enamorado
con este que descalabra
bien es el pecho que yo le abra.

Los primeros versos son de los menos malos de Timoneda. Encierran un pensamiento bastante feliz y original.

Que el remedio de amador
es decir mal del amor,
y á la fin morir de amores.

Pero los últimos son perversos: *con este que descalabra* quiere decir con este dardo ó pasador, cuyo oficio no es *descalabrar*, sino atravesar, como el mismo poeta dice despues. El escritor que comete semejantes contradicciones de elocucion, renuncie á hacer versos. Los presentes son notables, porque son los primeros, que yo sepa, que se han hecho en nuestra lengua de nueve sílabas mezclados con otros de ocho. El verso de nueve sílabas, tan bello y enérgico en la poesía francesa, parece que no puede introducirse en la nuestra, sino como una disonancia del de ocho, que á semejanza de las de la música, suele tal vez producir un efecto agradable, pero aun no hemos visto composiciones enteras en ese metro que sean tolerables.

Nótese tambien el poco arte con que el autor, concluida la contienda amorosa de los tres pastores, pasa al principal asunto del Introito, que es dar cuenta del argumento del drama. Es menester que Cupido les recuerde lo que el autor les habia dicho á *la puerta*.

La accion de los *Menemnos*, distribuida en escenas sin distincion de actos, es la siguiente. Menemno, el casado en Valencia, roba á su muger una saya muy rica para regalarla á su dama, en cuya casa debia comer en compañía de Talega, su mayordomo y confidente. Mientras se preparaba la comida, fué á ver á un comerciante con quien tenia negocios, envió á Talega á un recado, y se presenta en la escena Menemno el mancebo, que viajando por diversas partes en busca de su hermano, acababa de desembarcar en el Grao. Dorotea (este era el nombre de la ramera), lo equivoca con su amante, le da muy bien de comer, y le entrega la saya y un diamante que el *casado* le habia regalado para que las lleve á un sastre conocido que la disponga la saya para su

cuerpo, y á un platero que engaste el diamante.

El mancebo sale muy contento de haber robado á una ramera y comido á su costa. Talega y el Menemno casado vuelven á comer, y el primero se desespera cuando le dicen que ya su amo ha comido, y por vengarse, va á contar á Audacia (así se llama la muger del *casado*) el robo de la saya. Audacia y su padre Casandro se encuentran con Menemno el mancebo, le llenan de improperios, creyéndole su marido la una y el otro su yerno, y él para ahuyentarlos y buscar á su criado, se finge loco, los acomete y amenaza y le dejan libre. Pero Casandro busca un médico para que cure á su yerno de la locura; y cuando Menemno el casado volvía á su casa, dan con él y le atan para llevarle en casa del físico. Sobreviene Tronchon, esclavo de Menemno el mancebo, y salva al casado teniéndole por su amo, le pide la libertad y la obtiene en premio del servicio que le acababa de hacer, y le dice que le aguarde que va al meson por el dinero y la ropa.

Menemno el casado queda solo. Preséntase en la escena su hermano, y le pregunta por Tronchon, á quien buscaba. Este llega y se halla con dos amos, que ambos le responden cuando pregunta por Menemno. Sabiendo ambos que tenían un mismo nombre, vienen á reconocerse de una pregunta en otra.

La accion de Timoneda es la misma que la de Plauto: pero el cómico español acomodó á nuestras costumbres con maestría y felicidad las sales del diálogo, sin omitir ninguno de los incidentes graciosos á que da lugar la semejanza de los hermanos.

El señor Moratin dice que Timoneda *mejoró el desenlace*. Es necesario confesar que el de Plauto es algo pesado, y el de la comedia española mas vivo y descargado; pero tambien debe decirse que Timoneda no hizo bien en omitir la admiracion que en el poeta latino muestra el esclavo al ver la perfecta semejanza de los dos Menemnos. Esta admiracion, por otra parte

muy natural, debió ser el principio que preparase el desenlace. Así lo hizo el poeta latino, que siguió mejor la naturaleza que el nuestro.

No hay que decir que esta comedia pertenece al género clásico. Tiene toda la regularidad propia de él, y el argumento es tomado, como hemos visto, de la antigüedad. Creemos que corrigiendo algunas expresiones libres, podría acomodarse á nuestro teatro, y que produciría buen efecto en la representacion.

Timoneda omitió dos personajes: el de Cilindro, cocinero de la dama, y el de una esclavilla suya; pero añadió el de Lazarillo, criado y discípulo del médico Averrois, cuya escena y papel estendió mas que Plauto, sin duda para burlarse de las pedanterías de los médicos de su tiempo. Lazarillo es ademas discípulo de su amo, é imita su petulancia en la parte que su pequeño ingenio le permite. El médico de Plauto es un personage insignificante. El de Timoneda una de las mejores escenas de la comedia.

Los *Menemos* de Timoneda estan escritos en excelente prosa: el diálogo es siempre animado y lleno de sales: la frase pura, correcta, sostenida y muy semejante á la de Lope de Rueda. Véase en prueba de ello la primera escena.

Escena 1.^a Menemno, el casado. — Talega.

Men. ¡Ah qué simple cosa es este diablo de Talega! que le dí del ojo para que me siguiese, y no sé si me habrá entendido: mas simple soy yo que no él en darle parte de mis negocios; mas hélo aquí donde sale.

Tal. ¡Pecador de mí, señor Menemno! ¿y piensas que no te habia entrujado? muy bien te entrujé (1) qu' esas son mis mieses y comer y tomar solaz á costa agena.

(1) *Entrujar* significa entender, comprender lo que se le confia.

Men. ¿En qué te detuviste?

Tal. ¡Ojo en qué me detuve! En esperar que el viejo de tu suegro se hiciese invisible; qu' estaba rezando en el patin y quiso Dios que s' encambró.

Men. ¿Qué algarabía es esa?

Tal. ¿No lo entiendes? Digo que se entró en la cámara y así no me vido.

Men. Y á mi sí me ha visto.

Tal. Que no te vió. Pues dime, señor Menemno, ¿en qué estamos? ¿Llevas hecha presa para dar á tu preñada ó enferma?

Men. ¿Qué enferma ó qué preñada dices?

Tal. Enferma llamo yo á tu amiga Dorotea, pues contino dice que pena por tus amores, y preñada de descos, pues nunca hace sino pedir. Mira, Menemno, que esas presas se han de dar á semejantes mugeres *cum modis et formis*, y á ten con ten.

Men. Mas sabiamente has hablado de lo que te piensas: ¿pero qué haré, pecador de mí, si sus deseos y mi aficion viven conformes?

Tal. Señor, aficion ciega razon; plegue á Dios que á bien te salgan esos arremangos, á feria vayas que mas ganes.

Men. Si no quisieres venir, quédate.

Tal. No haré yo tal poquedad: vaya perro tras su dueño. Abreviemos, señor; la presa que llevas es sustanciosa.

Men. ¿Pues no? una rica saya es de mi muger, la cual prometí dar á mi Dorotea.

Tal. ¿Y ella á tí qué te dará?

Men. Harto me da en querer rescebir lo que yo le doy, cuanto mas que ha prometido de aparejar una espléndida comida para mí y otros amigos, enviándole yo lo necesario.

Tal. Pues que en casa de Dorotea ha de ser el *tu autem* y tragazon, no saltaré allí por la vida, que tambien soy tu amigo.

Men. ¿Por dó iremos mas encubierto?

Tal. ¿Guarte, que las paredes han oídos, y no dé sobre mí tu relámpago?

Men. ¿De qué temes, cobardazo?

Tal. ¿De qué? ¿No sabes tú que dicen *facientes et consentientes*, y no sé cómo mas? Lo que yo te aconsejo es que por no ser descubiertos no te cures de convidados, porque ya sabes que en los convites reina el vino, y á do el vino reina el secreto es descubierto: sino que pues gracias á Dios yo cómo por cuatro y á necesidad por cinco, que nosotros á solas con Dorotea la peguemos; porque en fin es gran dolor muchas manos en un tajador.

Men. Bien dices, no iremos sino los dos.

Tal. Si así lo haces, Dorotea terná mas contento, tú menos sospecha y yo mas provechos, y la saya no será descubierta. Por tu vida que me la tornes á mostrar, que tengo deseo de verla.

Men. Mirala bien.

Tal. Mírola. ¡Oh qué linda color tiene!

Men. ¿Y qué olor? Si lo sintieses.

Tal. ¿Qué olor? Veamos, á tres cosas huele.

Men. ¿Cómo á tres?

Tal. Déjamela tornar á oler. Veamos.

Men. ¿A qué huele?

Tal. A hurto lo primero, pues la hurtaste á tu muger.

Men. ¿Lo segundo?

Tal. A puta, pues se la ha de vestir Dorotea.

Men. ¿Y lo tercero?

Tal. Lo tercero huele á linda comida, pues por su respeto hemos de comer.

Men. Chacotero estais, amigo.

Tal. No esté por cierto. ¿Pero la comida para cuándo será?

Men. Para cuando yo quisiere.

Tal. Mire, que se trabaje que sea hoy, porque quien pasa punto, pasa mucho.

Men. Anda, que hoy se hará.

Tal. Mira, señor, que te suplico que en nuestra comida no habite carne cuadrángula.

Men. ¿Qué es carne cuadrángula?

Tal. Segun el cura de mi lugar, cuadrángulo es aquello que tiene cuatro partes, cuatro esquinas, cuatro asientos, cuatro peañas, y por eso llamo yo, señor, carne cuadrángula el carnero, la vaca, *et totius animalibus de quatuor pedos.*

Men. Ya te entiendo, bachiller: yo te prometo que no falten pollos, palominos, *et-cetera.*

Tal. ¿Y *et-cetera* tambien? ¿Qué cosa es, señor?

Men. Quiero decir, otras cosas muchas.

Tal. Pues mira, señor, que entre esas no falte para los principios carne conforme á mi nombre.

Men. ¿De qué manera conforme á tu nombre?

Tal. ¿Cómo me llaman á mí?

Men. Talega.

Tal. Pues la carne entalegada pido, cuerpo non de Dios, si me ha de entender.

Men. ¿Qué es carne entalegada?

Tal. Longanizas, morcillas, sobre asadas.

Men. Pues eso no faltará.

Tal. Así, así, háblame de esa manera, que pues yo encubro tus maldades, encúbreme el estómago de buenas viandas.»

Véase en un género menos festivo la tercera en que el viejo Casandro trata de reconciliar á los dos consortes que riñen.

Escena 3.ª Casandro. — Audacia. — Menemno, casado. — Talega.

Cas. «¡Ah, vergüenza! ¡Enhoramala, vergüenza! y no deis tan desmesuradas voces, ni hagais testigos de vuestras poquedades á los vecinos, ¿Qué es esto, que de contino yo he de ser tercero de vuestros enojos?

Aud. ¡Ay padre! á esta vida díglele muerte.

Cas. ¿Cómo? ¿Sobre qué ha sido?

Men. Déjala mientras llora sin razon, y está con aquel corage, que yo te lo contaré brevemente. Has de saber, señor, que á su soberbia y menosprecio han sobrevenido celos.

Cas. ¡Celos! ¿Y de qué?

Men. Dice que tengo manceba y que robo la casa.

Tal. *Verum est.*

Aud. Mas como si así no fuese...

Cas. Oyete, serpentina, déjanos hablar.

Men. Con los cuales celos y sin razon me mata cada dia, y porque le oso responder me trata peor que si fuese Talega.

Tal. ¡Y mala talegada te dé Dios! ¿Y quién te manda nombrarme?

Aud. ¿Pues qué, no robas la casa? ¿Y el diamante quebrado que te dí, qué es de él?

Tal. ¿Pues que si supieses de la saya?

Men. En casa del platero está para soldalle.

Tal. Mas en casa de la puta para aniquilalle.

Aud. Plegue á Dios que sea verdad lo que dices.

Men. Yo digo verdad mejor que tú mereces.

Cas. ¿No has de callar, loca?

Aud. Callaré, pues son dos contra mí.

Tal. Y tres, aunque os pese.

Aud. Platicad á vuestro placer, que yo entrarme quiero por no oir palabras locas.»

Y ya que hemos empezado á leer algo de esta pieza, no nos privemos del placer de ver la del médico, pues en ella poco ó nada hay de Plauto, y casi todo es de invencion de Timoneda.

Escena 11. Menemno, casado. — Casandro. — Averrois. — Lazarillo.

Men. «Dia triste y de aciago ha sido este para mí, pues todo lo que pensaba hacer muy secreto, me ha

echado en público aquel bellaco de Talega; pero á fé que no se reirá de ello. Tambien esotra bellaca al fin hizolo como ramera, que por mas que le rogué que me diese la saya con propósito de darle otra mejor, está en sus trece que ya me la dió. ¡Desdichado de mi! No sé qué me haga. ¿Qué es aquello?

Av. Camina, Lazarillo.

Laz. Ya camino, *Domine*.

Av. Eso sí, siempre que podrás hablar algun latin congrio ó no congrio, no lo dejes de hablar, que yo te haré gran persona. Di, ¿*quid est necessitas*?

Laz. La necesaria, señor.

Av. No solamente respondiste como gramático, mas como excelente filósofo, porque aquella cosa es puramente necesaria adonde echamos aquello que sino lo echásemos moriríamos.

Laz. *Verum est.*

Av. *Bona salus*, señor Casandro.

Cas. Sea bien venido, señor doctor. Escuchado hé la plática que has pasado con tu criado, y hé holgado de oir sus agudezas.

Av. Es el mas agudo rapaz del mundo, y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo trescientos y cincuenta amos.

Cas. ¿Cuánto há que está contigo?

Av. No há mas de medio año, y sabe ya todos los nominativos, conjugaciones y cuarto libro, de coro: y hablará todo un dia latin tan bien como yo, sin que le entiendan palabra.

Cas. Bien lo creo; ¿mas cómo te has detenido tanto?

Av. He curado una pierna al Dios Esculapio, y he concertado un brazo á Baco, que los dos habiendo tastado ciertos vinos en la isla de Candía, dieron consigo de una escalera abajo.

Cas. De manera que tambien eres médico de los dioses como de los hombres.

Laz. *Ita domine.*

Av. ¡Oh, qué *ita domine* tan regalado! ¿Qué te parece, Casandro?

Cas. Muy bien, pero vengamos al caso. Has de saber que Menemno mi yerno está doliente, y pienso que es de alguna imaginacion diabólica que habrá entrado en su entendimiento.

Av. Eso verná de algunos enojos rescebidos con mugeres.

Cas. A la letra ese es su mal, señor doctor.

Av. Has de saber, señor, que Hipócrates, Galeno y Avicena *et omnia schola medicorum*, ponen ciento y cincuenta remedios para ese mal. El primero es...

Cas. Ce, silencio: hé allí á Menemno.

Av. Juntémonos los dos.

Cas. Sea así, Menemno, hijo, ¿qué es de la saya?

Men. ¿Qué saya, señor?

Cas. La que tenias agora.

Men. ¡Oh dioses inmortales! ¿Y qué será esto?

Cas. ¿No oyes lo que dice?

Av. Ya veo que invoca á los dioses.

Cas. ¿Qué esperas? Haz tu oficio, maestro.

Laz. ¿Qué quiere decir maestro? *Domine Doctor*, *Domine Doctor* acostumbran de llamarle.

Cas. Calla, rapaz, no seas tan reagudo.

Av. Menemno, dame esa mano. No pasées tanto, no pasées tanto, pecador de mí, que es malo eso para tu enfermedad.

Men. ¿Qué enfermedad? Vete enhoramala.

Av. ¿Veis cómo desvaría? Escucha y verás que le hago unas preguntas tan profundisimas que bastan á tornar un hombre de cuerdo loco, y otras para tornarle de loco cuerdo: *et operibus credite*.

Cas. Pues acabemos ya.

Av. Hijo Menemno, sositégate. Dime, ¿sientes alguna cosa?

Men. ¿Soy por ventura insensible, que no tengo de sentir?

Av. Ya lo decia yo, que no podias estar sin sentir. Dime, ¿qué vino bebes, blanco ó tinto?

Men. Vete á la horca tú y tus preguntas.

Cas. Ya comienza á enloquecer.

Av. ¿Qué te tengo dicho, señor?

Men. Mas preguntarme si cómo el pan colorado ó verde, ó aves con escama, y peces con pluma.

Cas. Maestro, ¿no ves qué locuras se le sueltan? ¿Por qué no le das remedio?

Av. Espera; preguntalle hé otras cosas.

Cas. Pregunta cuantas quisieres.

Av. Menemno, dime, ¿suélense algunas veces endurecer los ojos?

Men. ¿Qué diablos! ¿Soy de género de langosta?

Av. Ya sé que blandos los has de tener. Burlárame contigo. Esté atento, señor, que agora vienen las preguntas para volverle en todo su seso. Dime, Menemno, ¿sientes algunas veces que te rugen las tripas?

Men. Cuando estoy harto no; mas agora sí, que estoy hambriento, y con gana de comer.

Av. Di, ¿duermes los ojos cerradós?

Men. Como tú, velando, abiertos.

Cas. Agora cuérdamente respondió.

Av. Pues cátatelo ahí sano, señor.

Cas. No está agora tan loco como cuando amenazaba á su muger con fuego.

Av. ¿Habíalo de estar? Duelos me dé Dios.

Men. ¿A quién dices que amenazaba yo?

Cas. ¿No te acuerdas cuando á mí y á tu muger nos querias matar?

Men. ¿Yo matar á quien tanto deseo la vida?

Av. Pecador de mí, señor. ¿Quieres echarme á perder? ¿Téngole medio curado y estas contendiendo con él? Ven acá, Menemno, hablemos aparte tú y yo. Has de saber que nosotros somos los locos, que tú demasiado seso tienes. Tú, rapaz, no es aun tiempo que sepas estos secretos de medicina. Apártate allá.

Laz. Recuerdate digo yo de los *quincuaginta cruciatos auri*.

Av. ¡Oh! sí señor. Téngalos á punto que son mucho menester, porque tengo de hacer con ellos en mi casa un cierto cocimiento con cincuenta maneras de yerbas, para cada cruzado una, traídas de la ínsula fortunada, y despues de todas hacer un emplasto por ciertos puntos de astrología, y despues ponérselo en los piés para fortificar la cabeza. (1)

Cas. Abreviemos, que ya está á punto todo.

Av. *Bene dixisti*. Oye, Menemno. Tú has de saber que conozco muy bien que si tu entendimiento está algo alterado, es por algun enojo que has habido.

Men. Dices la verdad.

Av. Hora, pues, por hacer placer á mí, y acreditar mi medicina y no enojar á tu suegro, haz todo lo que yo te dijere.

Men. Soy contentísimo.

Av. Si lo haces, yo te prometo de partir contigo los cincuenta cruzados, porque ni tú has menester medicina, ni yo la entiendo mas que esa pared.

Men. Pero haz de manera, maestro, que me lleven en todo caso á tu casa.

Laz. Bien dices, porque allí haremos buena gira y beberemos *autant*. (2)

Av. Decir yo, señor Casandro, que está Menemno del todo sano, no diria verdad; pero hélo traído á punto de hacer que me sea en todo obedientísimo.

Cas. Veamos.

Av. Menemno.

Men. ¿Qué mandas, señor doctor?

(1) Esto de poner el emplasto en los piés para fortificar la cabeza es digno de Molière, de quien todos saben cuánto se burló en sus comedias de los médicos.

(2) Cosa es muy rara encontrar aquí esta palabra, que es enteramente francesa.

Av. Alza el brazo derecho; ¿no puedes mas?

Men. No señor.

Av. Agora da una vuelta en derredor. ¿No ves, señor? Por la doctrina del grande Hipócrates te juro que si quiero, te lo convertiré en nabo. Échate de esa ventana abajo.

Men. ¿Qué es de la ventana?

Av. Está quedo, loco, no te muevas. Aprende, rapaz, estos medicinales puntos. Agora, Menemno, dame esa espada.

Cas. Agora vas bien: eso me contenta.

Av. Coge así los brazos.

Men. Ya estan cogidos. ¿Qué es lo que haces?

Av. Súfrete, que por tu bien se hace que estés atado un poco con este cordel, porque así dice Avicena que se debe hacer.

Laz. *In quarta et sexta ad finem.*

Av. ¡Oh, cómo acotaste bien, rapaz! Es menester, señor Casandro, que de esta manera atado lo lleven á mi casa, porque allí con aquel emplasto aureo te lo daré sano en tres dias.

Cas. Antes ha de ir así como está á la casa de los locos, porque aquella es su propia morada. Vaya, vaya presto.

Men. ¡Oh, ciudadanos! ¡Oh, amigos míos! Socorredme, que me llevan contra mi voluntad acusado falsamente.»

Alonso de la Vega, autor de tres dramas novelescos y desatinados, uno de ellos intitulado *Tragedia de Serafina*, fué contemporáneo de Timoneda. Escribió tambien algunos coloquios en el género de Juan de la Encina, y solo es apreciable por su buen lenguaje. Gaspar Sanchez y Alonso Cisneros, poetas y actores, escribieron comedias, y las representaron con aplauso en la decena de 1570. Una de Cisneros tiene por título *Callar hasta la ocasion*. Este es el primer título en verso que se dió á un drama español; costumbre tan introducida despues.

En la misma decena y en la siguiente florecieron como poetas cómicos cuatro hombres célebres, pero que ninguno debió su celebridad á sus composiciones dramáticas: á lo menos ninguno la mereció por ellas. Estos fueron Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Andrés Rey de Artieda, y Miguel Cervantes de Saavedra.

Estos cuatro son los que en el período que medió entre Lope de Rueda y Lope de Vega, cultivaron el género novelesco. Como de cada uno de ellos es menester hablar algo y leer trozos de sus obras, y por otra parte la lectura de las escenas de los Menemnos de Timoneda nos ha detenido demasiado, se hace preciso dividir aquí la lección, y dejar el resto para la siguiente, en la cual hablaremos de estos cuatro poetas.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

8.ª LECCION.—COMEDIAS DE JUAN DE LA CUEVA, CRISTÓBAL DE VIRUÉS, ANDRÉS REY DE ARTIEDA, Y MIGUEL CERVANTES DE SAAVEDRA.

Juan de la Cueva, natural de Sevilla, fué, aunque en una escala muy inferior, semejante á Lope de Vega, en la afluencia de su vena poética, en la variedad de los géneros que cultivó y en la correccion de sus versos, siempre fluidos, pero que pocas veces dejan de ser preciosos. Limitándonos al género dramático, fué inventor de la comedia histórica, y el primero que introdujo en el teatro reyes y grandes personajes, y sitios, asaltos de ciudades; pero conservó en sus composiciones las mismas formas novelescas del drama de Naharro.

Su imaginacion, mas desarreglada que rica, no le permitió inventar nada, sino echar á perder todos los argumentos que tocó. Casi nada interesante se encuentra en sus dramas, porque en todos ellos falta á la verosimilitud moral. Si pinta á Bernardo del Carpio, queriendo hacer de él un héroe, solo saca un insufrible baladron. Si quiere describir un *príncipe tirano*, como en dos comedias que llevan este título, le hace cometer atrocidades inauditas que horrorizan, y que estan fuera de la naturaleza humana. Estos dos dramas son los primeros de nuestro teatro, que forman una misma historia. Esta costumbre se adoptó despues, y muchas comedias tuvieron segunda, tercera, y hasta quinta parte.

Los recursos de Juan de la Cueva en las piezas novelescas de su invencion, se reducen á encantamientos, hechicerías, furias, deidades mitológicas y tra-

moyas teatrales. Introdujo en los dramas todò género de metros, octavas, quintillas, estanzas líricas; costumbre que se arraigó en nuestro teatro.

En medio de tantos defectos que hacen intolerables sus composiciones, y de la desigualdad constante de su estilo, hay algunos trozos bien escritos, de cuya noticia ni queremos ni debemos defraudar á nuestros oyentes.

En la comedia del *Cerco de Zamora*, distribuida en cuatro jornadas, como todas las de Juan de la Cueva, un soldado desde la muralla de la plaza avisa al rey don Sancho de la traicion de Bellido Dolfos; é intercala en su razonamiento algunos versos de un romance antiguo: «artificio ingenioso, dice el señor Moratin, que siempre produce muy buen efecto en la escena, si se aplica con oportunidad como él lo hizo.» Los versos son estos:

Rey don Sancho, rey don Sancho,
no dirás que no te aviso;
que del cerco de Zamora
un traidor habia salido.
Llámase Bellido Dolfos,
hijo de Dolfos Bellido:
cuatro traiciones ha hecho,
y con esta serán cinco.

En la comedia de *La Libertad de España* por *Bernardo del Carpio*, despues de un razonamiento furibundo é insufrible de este personage, pone en su boca la siguiente octava contra Cárlo Magno y los Pares de Francia:

Si en el centro del mar por mas seguro,
Cárlos, á tí y tus doce pares lleva el miedo,
ó al reino horrible del Erebo oscuro
temiendo lo que en todos hacer puedo,
en su profundidad no os aseguro,
que allá os irá buscando mi denuedo;
y si al cielo os subís, allá la muerte
os iré á dar con este brazo fuerte.

Estos no son los peores versos de Juan de la Cueva, si se exceptúa el cuarto, puesto solamente por la rima; pero no son á propósito en boca de un héroe.

Esta comedia acaba con el siguiente desatino, repetido muchas veces en los dramas de Juan de la Cueva. Lograda la victoria de Roncesvalles, en que Bernardo solo dió muerte á todos los doce pares, descendiende Marte del cielo, corona á Bernardo, y le dice:

Yo só el Dios Marte, que tan alto hecho
quisé remunerar, tu esfuerzo y *maña*:
y esta corona de laurel te endono
y por segundo Marte te coronó.

Maña es ridículo despues de *esfuerzo* y de un *alto hecho*. Pero los dos últimos versos son buenos; y es sensible que hayamos perdido el verbo *endonar* de buen sonido y formacion, del cual solo se usa hoy en estilo festivo, cuando se quiere afectar un arcaismo. El verbo *dar* no tiene su fuerza, aunque le es sinónimo, ni suena tan bien para la poesía. En general deben conservarse cuantas voces anticuadas se puedan: no disminuuyamos la riqueza del idioma ni los recursos de la versificacion.

En *La Constancia de Arcelina*, drama disparatado si los hay, Orbante por complacer á su amigo Fulcino evoca á Tesifona, una de las furias del Averno. Los versos de esta escena son muy buenos y correctos generalmente hablando.

Orb. ¿Del dulce fuego del amor que aspira
tu firme pecho eres conmovido,
fiel Fulcino, á despreciar la ira
del reino horrible del eterno olvido?
¿Y quieres ver (que su crueldad no admira
tu escelso corazon de amor regido)
los que habitan el triste rio Aqueronte
y los del encendido Flegetonte?
¿Y quieres por mi apremio poderoso
que parar haga de Yxion la rueda,

que tenga Ticio de su mal reposo ,
 que Sisifo en descanso verse pueda ,
 que deje el Can trifuace el espantoso
 ladrido , y salir fuera les conceda
 á las terribles Furias y á mi mando
 vengan , el reino de Pluton dejando?

Ful. Cuando por mi amistad , amigo Orbante ,
 hicieres que pervierta el movimiento
 el sol , que no se mueva el cielo errante ,
 que del infierno pare el cruel tormento ,
 entenderé de tu amistad constante
 que es poco , y esto ha dado atrevimiento
 á mi necesidad pedir tu amparo
 por entender que no has de serme avaro.

Orb. Para que se confirme en esta parte
 lo que entiendes de mí , Fulcino amigo ,
 y cuánto gusto mio es agradarte
 y verte libre de cruel castigo ,
 á aquella parte cumple desviarte
 en tanto que con magno apremio ligo
 al rey Estigio del sulfúreo infierno
 y á los ministros del castigo eterno!...
 Agora es tiempo ¡oh tú Pluton potente!
 que des lugar al fuerte encanto mio
 sin que impida ningun inconveniente
 lo que demando y lo que ver confio ;
 y es que envíes con priesa diligente
 un alma de tu estigio señorío ,
 á ver la luz del mundo que aborrece
 y á declarar un caso que se ofrece...
 Si así no lo hicieres , dura guerra
 á tu reino daré con nuevos males :
 con luz heriré el centro que te encierra
 mostrando tus cavernas infernales ;
 tus tres jueces , que aquel que en vida yerra
 condenan á las penas eternas ,
 quitaré de su asiento y duro mando
 si no me das , Pluton , lo que demando.

Tesif. Potente Orbante, cuyo fuerte encanto
al reino de Pluton todo ha movido
de tal suerte, que puesto en grave espanto
el uso del tormento ha suspendido:
mira qué pides, no te tardes tanto,
que solo á que tu mando sea cumplido
me envía el rey de la region oscura
á ver la luz á los dañados dura.

En el mismo drama se queja Arcelina, fugitiva
y oculta en las asperezas de los montes, de su triste
suerte.

Arc. Injusto y severo amor,
que me traes á tal extremo
que ausente la vida temo
porque vivo en tal dolor.
¿Qué puedo hacer ¡ay, cuitada!
del cielo tan perseguida
y del mundo aborrecida
y de Menalcio apartada?
Huyendo la cruda muerte
que á mi hermana di, ¡ay cruel!
ausente vivo de aquel
que causó mi acerba suerte;
en estas malezas moro,
sola, entre animales brutos,
comiendo silvestres frutos,
bebiendo el agua que lloro.
Paso el dia suspirando
de ansias y recelos llena,
revuelta en mi culpa y pena,
la noche en vela llorando
miro, ¡ay sin ventura! al cielo,
á quien enemiga soy,
cuéntole el mal en que estoy,
y no hallo en él consuelo...
Es tal el temor que tengo
y el amor que en mi alma está,
que acometo á ir allá,

y queriendo ir me detengo.
 Con sobresaltos resuelvo
 esconderme en la espesura,
 donde nada me asegura,
 y á mi acerbo llanto vuelvo.
 Del silbo del ganadero,
 del canto del ruiseñor,
 del aire si hace rumor
 me sobresalto y altero.

En la comedia del *Infamador*, que seguramente sirvió de tipo á Tirso de Molina para la del Burlador de Sevilla, pone la siguiente descripción en boca de una Celestina, maltratada por la dama que iba á seducir.

Teod. Pensando el caso contar
 se me renuevan mis penas
 y la sangre por las venas
 siento de temor helar.
 Mas siendo de ti mandada,
 aunque huye la memoria
 renovar la triste historia
 de mí, te será contada:
 sabrás, Lucino, qué fué.
 Voíme á casa de Eliodora,
 y siendo oportuna hora
 á hablar con ella entré.
 Halléla en un corredor
 de muchas dueñas cercada
 ricamente aderezada
 revuelta con su labor.

Levantáronse en el punto
 que yo entré, y ella, alargando
 su mano, y la mía tomando,
 me sentó consigo junto.

Quedando solo con ella
 (que era lo que deseaba),
 queriendo hablar no osaba,
 y osando paraba al vella.

Al fin sacudí el temor
y apresté la lengua muda,
viendo que al osado ayuda
fortuna con su favor.

Dijela: bella Eliodora,
mi bien y señora mia,
perdonalde esta osadía
á vuestra sierva Teodora.
Yo vengo solo á deciros
que deis lugar que Lucino
(pues cual sabeis es tan dino)
ose ocuparse en serviros.
Notoria es su gentileza,
discrecion y cortesía.
Su donaire y bazarria,
su hacienda y su franqueza.
No teneis en qué dudar,
bien podeis corresponder,
que tan ilustre muger
tal varon debe gozar.
Ella, que estaba aguardando
el fin de mi pretension,
en oyendo esta razon
dió un grito al cielo mirando.
Y dijo: dime, traidora,
¿qué has visto en mí, qué has oido,
ó qué siente ese perdido
del nombre y ser de Eliodora?
Si las cosas que contemplo
no impidiesen mi ira fiera,
á bocados te comiera
dando de quien soy ejemplo.
En diciendo esto se fué,
y las dueñas acudieron,
y de mí todas asieron,
que sola entre ellas quedé.
Las unas me destocaban,
las otras me descubrian,

otras recio me herian
 con mil golpes que me daban.
 Despues de estar muy cansadas
 de tratarme como digo,
 dijeron: este castigo
 no nos deja bien vengadas.
 Los cabellos me cortaron
 con crudeza que da espanto,
 y sin tocado ni manto
 en la calle me arrojaron.

Estos versos prueban que no faltaba á Juan de la Cueva talento para la comedia de costumbres, sino juicio y correccion.

La misma vieja, que tambien era hechicera, acompañada de otras dos mugercillas, hace el siguiente conjuro:

Teodora. Pon la vista al Oriente
 en tanto que aderezo
 estos lienzo mojado en la onda
 de Flegeton ardiente;
 y pongo el aderezo
 para que el triste Averno me responda.
 Si de la estancia honda
 donde tiene su asiento
 del Erebo la reina poderosa,
 espíritu saliere ú otra cosa,
 ten cuenta, y mira el viento
 si cuervo ó si paloma pareciere,
 ó siniestra corneja se ofreciere.

Terencina. Con prósperas señales
 de fatidico agüero
 se nos demuestra el cielo generoso
 en ocasiones tales;
 si en esto es verdadero
 el disponer del hado venturoso,
 hoy será victorioso
 Lucino desdeñado,
 que en este punto con ligero vuelo

dos palomas bajar vide del cielo
 que Venus ha enviado
 y sobre un verde mirto se pusieron,
 y cogiendo dos ramos de él, se fueron.

Teodora. Tiende en torno esos lizos
 por donde yo derramo
 estas cenizas del Tinacrio monte
 y con fuertes hechizos
 á responderme llamo
 los espíritus negros de Aqueronte.
 Antes que el horizonte
 se cubra, ¡oh triste Huerco!
 á quien con ronca voz fuerzo y apremio,
 dale á mis obras el debido premio.
 Y pónme en este cerco
 una señal que el fin que intento aclare
 por donde yo lo que será declare.

Terencina. Por la virtud que tiene
 esta esponjosa piedra,
 desde el nevado Cáucaso traída,
 que en este vaso viene,
 por esta blanda yedra
 que en la cumbre del Hemo fué cogida,
 que luego sea movida
 tu voluntad al ruego,
 ¡oh Pluton! ¡oh Proserpina hermosa!
 y sin negarnos al intento cosa
 nos deis aviso luego
 si la demanda mia y de Teodora
 moverán hoy el pecho de Eliodora.

El señor Moratin elogiando estos versos, censura que el autor los pusiese en boca de seres tan despreciables. No podemos dar nuestro asenso á una censura tan rígida, que si es justa, debe tambien recaer sobre la escena de Calisto y Melibea, en que evoca Celestina los dioses infernales. Aunque fuesen mugerzuelas de la plebe mas ínfima, en la hipótesi de que tuviesen trato con los espíritus del Averno y

de que pudiesen mandarlos (hipótesi verosímil para los auditorios del siglo XVI), no debe estrañarse que el lenguaje y las fórmulas de las evocaciones sean mas elevados que el estilo comun de su humilde clase, y digna de las inteligencias invisibles con quienes hablan. ¡Ojalá no tuviéramos que echar en cara á Juan de la Cueva otro defecto.

Al concluir el exámen de sus obras, no podemos dejar de observar que introdujo en el teatro español dos innovaciones importantes. La primera fué el uso de todas las riquezas de la poesía castellana, empleadas á la verdad sin discernimiento, pero que otros poetas mas juiciosos podian ya á su ejemplo prodigar con oportunidad. La segunda fué haber estendido el dominio de la musa teatral á los argumentos históricos: en lo que abrió una riquísima mina á los poetas que le sucedieron.

Cristóbal de Virués, valenciano y militar de profesion, siguió el mismo género de Juan de la Cueva, y exageró sus vicios en las composiciones dramáticas que dió á luz con el título bien merecido de tragedias, pues esceptuando una de que hablaremos despues, en todas las demas parece mucha gente. En la de *Atila furioso* mueren de diferentes maneras cincuenta y seis personas y la tripulacion de una galera, que fué quemada. Los caractéres por lo general son atroces; las situaciones amatorias, indecentes; las trágicas, horribles, y hasta nauseosas; y ninguno de estos defectos está resarcido con el mérito de la versificacion, que tal vez nos hace perdonar mucho en los dramas de Juan de la Cueva.

Dividió sus tragedias en tres jornadas, que él llamó partes. La de *La gran Semíramis* tiene la misma division. En la parte primera casa Semíramis con Nino, rey de Asiria. En la segunda da muerte á su marido y usurpa el trono. En la tercera muere á manos de su hijo. De esta monstruosa composicion no hablaríamos si no hubiese tomado el asunto de ella

Calderon para sus dos comedias, primera y segunda parte de la *Hija del Aire*, que analizaremos cuando lleguemos á hablar de este poeta.

La única composicion en que Virués renunció al delirio de su fantasía y manifestó querer someterse á las reglas clásicas de los antiguos, fué la tragedia de *Elisa Dido*, dividida en cinco actos, de los cuales cada uno acaba en un coro. Las unidades de lugar y de tiempo estan bien observadas: la accion sencilla. Dido, resuelta á conservar la fé á las cenizas de su marido, sigue solicitada por Yarbás, rey de Numidia, que quiere casarse con ella, envía contra él un ejército que es vencido. Finge entonces admitir la pretension del numida, prepara la hoguera como para un sacrificio, y se da la muerte en ella. Esta accion está involucrada con los amores episódicos de dos generales suyos, que la aman, aunque no son correspondidos, y con las quejas de dos damas de la reina á quienes antes habian obsequiado. Estos episodios ridículos hacen insufrible la lectura del drama, y probablemente su representacion.

Los únicos versos de Virués que el señor Moratin ha creído dignos de ser copiados en sus Orígenes, son los de un coro de la Dido en que se declama en versos bastante prosáicos contra la tiranía del amor, y los siguientes de la *Semiramis*, en que esta princesa espresa á su hijo Ninias su incestuosa passion:

Semiramis. Mayor dolor que la muerte
me causará el alejarte,
que mi tormento mas fuerte
será no poder mirarte,
pues mi mayor gloria es verte.
Muera, y sea en tu presencia,
(que muerte será gustosa)
y no viva yo en ausencia,
que es muerte mas rigorosa
y mas áspera sentencia.

No puedo sin tí pasar ,
 no puedo sin tí vivir :
 por fuerza te he de buscar ,
 por fuerza te he de seguir ,
 por fuerza te he de alcanzar .
 No puedes huir de mí ,
 que he de correr mucho yo ,
 pues quiere que sea así
 el cruel que me hirió
 dejándote sano á tí.

Háme parecido suficiente esta muestra para probar el corto mérito de Virués como poeta. Estos versos, que no serían tan despreciables en tiempo de Naharro, eran ya prosa pura en la segunda mitad del siglo XVI, cuando tantos y tan escelentes poetas habian enriquecido nuestra lengua y versificacion.

Andrés Rey de Artieda, caballero aragonés, fué militar de profesion. Recibió tres heridas en la batalla de Lepanto. Ya antes en la de Mulberg se habia distinguido atravesando á nado el Elba con la espada en la boca, con otros españoles, y apoderándose á vista del enemigo de unas barcas que sirvieron al ejército de Cárlos V para pasar el rio. En su juventud habia enseñado astronomia en Barcelona antes de dejar la carrera de las letras por la de las armas. Compuso una tragedia y tres comedias; pero solo ha quedado de ellas la noticia de sus títulos. Si nos hemos detenido algo en su biografía, ha sido por mostrar que en aquel siglo de oro de nuestra literatura la juventud española, al mismo tiempo que emprendia grandes y gloriosas hazañas, cultivaba las letras y las ciencias.

Hemos llegado á Miguel Cervantes de Saavedra. Confieso que me cuesta repugnancia hablar del genio mas grande que ha existido en nuestra nacion, considerándolo solamente como versificador y como poeta cómico, y verme obligado á olvidarme del autor del *Quijote*, para entrar en el exámen de sus composiciones dramáticas. ¡Cuánto mas agradable sería para

mi el análisis de esta obra inmortal, que el triste espectáculo de un Cervantes confundido entre los Cuevas, Alonsos de la Vega y Virués, y acaso inferior á ellos! Pero la misma celebridad de su nombre me impide pasar en silencio lo que fué como poeta dramático. Cumpliré, pues, mi deber, aunque con repugnancia y brevedad. Yo me vengaré algun dia, cuando al tratar de las obras en prosa, llegue la ocasion de examinar la Epopeya del héroe de la Mancha.

Cervantes conocia de sí mismo que no habia nacido poeta, entendiendo por esta palabra, no *creador ó inventor*, que es su sentido original, sino *versificador*. Su talento, tan grande, tan rico, tan variado en la prosa, quedaba reducido casi á nada entre las ligaduras del número y del consonante. Es tan difícil de explicar este fenómeno ideológico, como el empeño que siempre tuvo Cervantes en versificar, á pesar del constante mal éxito de sus ensayos.

Las composiciones dramáticas que quedan de él estan escritas en verso, escepto algunos entremeses en prosa, en los cuales vuelve á aparecer la gallardía de diction y sal nunca desmentida del autor del *Quijote*. Los mas célebres de sus dramas son *Los Tratos de Argel*, la tragedia de *Numancia*, y la comedia *Confusa*. Esta última parece que fué lo mejor que escribió para el teatro, y obtuvo muchos aplausos; pero se ha perdido. Su autor la llamó comedia de *capa y espada*, denominacion admitida ya en su tiempo para distinguir las que tenian por interlocutores personas particulares, y para cuya representacion no necesitaban los actores mas que el traje usual español, de los dramas históricos en que se usaba mas aparato en vestidos y decoraciones.

Los Tratos de Argel y la Numancia son dos dramas en el género de los de Juan de la Cueva. En ellos se mezclan personajes alegóricos con los verdaderos. Poca accion, muchos episodios, los defectos comunes de aquel tiempo, y ninguna idea lumino-

sa, ninguna grande invencion que anuncie el genio creador, nos hacen leer estos dramas con cierta lástima de su autor. No así las comedias que escribió despues de 1588, y que en nuestro tiempo dió á luz don Blas Nasarre. No hay lector tan animoso que pueda leer una entera sin descansar muchas veces.

Solo añadiremos que Cervantes, aun en las cosas que compuso de menos mérito, aun en las comedias publicadas por Nasarre, es siempre puro, castizo, el primer padre de la lengua. Bajo este aspecto nada hay despreciable en sus escritos.

Para justificar lo que hemos dicho de la versificación de Cervantes en sus composiciones dramáticas, leeremos dos pequeños trozos; uno de Saavedra en *Los Tratos de Argel*, quejándose de la esclavitud, que no carece de movimiento y pasion; y otro de España, personage alegórico de la *Numancia*, hablando con el Duero. Ambos los cita Moratin en sus Orígenes como los mejores de estos dramas.

.....

Cuando llegué vencido en esta tierra
tan nombrada en el mundo, que en su seno
tanto pirata encubre, acoge y cierra,
no pude al llanto detener el freno;
que á pesar mio sin saber lo que era
me vi el marchito rostro de agua lleno
ofreciendo á mis ojos la ribera
y el monte donde el grande Cárlos tuvo
levantada en el aire su bandera.
Y el mar que tanto esfuerzo no sostuvo,
pues movido de envidia de su gloria
airado entonces mas que nunca estuvo.
Y estas cosas volviendo en mi memoria
las lágrimas trujeran á los ojos
forzadas de desgracia tan notoria;
pero si el alto cielo en darme enojos
no está con mi ventura conjurado,
y aquí no lleva muerte mis despojos,

cuando me vea en mas feliz estado,
 ó si la suerte ó si el favor me ayuda,
 á verme ante Filipo arrodillado
 mi temerosa lengua cuasi muda
 pienso mover en la real presencia,
 de adulacion y de mentir desnuda,
 diciendo: alto señor, cuya potencia
 sujetas traes las bárbaras naciones
 al desabrido yugo de obediencia...
 todos de allá, cual yo, puestas las manos
 las rodillas por tierra, sollozando
 cercados de tormentos inhumanos,
 poderoso señor, te estan rogando
 vuelvas los ojos de misericordia
 á los suyos que estan siempre llorando;
 y pues te deja agora la discordia
 que tanto te ha oprimido y fatigado
 y á mas andar te sigue la concordia,
 haz, buen rey, que por tí sea acabado
 lo que con tanta audacia y valor tanto
 fué por tu amado padre comenzado.
 Con solo ver que vas, pondrás espanto
 á la bárbara gente, que adivino
 ya desde aquí su pérdida y quebranto.

.....
 Duero gentil, que con torcidas vueltas
 humedeces gran parte de mi seno,
 así en tus aguas siempre veas envueltas
 arenas de oro, cual el Tajo ameno,
 y así las ninfas fugitivas sueltas,
 de que está el verde prado y bosque lleno,
 vengan humildes á tus aguas claras,
 y en prestarte favor no sean avaras,
 que prestes á mis ásperos lamentos
 atento oído, ó que á escucharlos vengas,
 y aunque dejes un rato tus contentos
 suplicote que en nada te detengas.
 Si tú con tus continuos movimientos

de estos fieros romanos no me vengas,
 cerrado veo ya cualquier camino
 á la salud del pueblo numantino.

Hemos concluido la reseña de los poetas dramáticos que mediaron entre Lope de Rueda y Lope de Vega, que siguieron, cumplieron y alguna vez exageraron el sistema novelesco de Torres Naharro. Réstanos hablar de los que cultivaron en el mismo período, que llega hasta la última decena del siglo XVI, el género clásico, y se dedicaron á imitar ó traducir las comedias y tragedias de griegos y romanos.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

9.ª LECCION. = COMEDIAS DE VIRUÉS, ARGENSOLA, Y DEMAS ENTRE LOS DOS LOPES.

Hemos recorrido y escudriñado las diferentes formas que tomó el teatro español desde las farsas y misterios hasta la época de Lope de Vega. En sus principios fué como mezcla de juegos los mas groseros con las abstracciones escolásticas. Se introdujo en nuestras composiciones escénicas el gusto y la moda de los personajes alegóricos. Juan de la Encina dió un carácter bucólico á nuestro teatro, introduciendo figuras pastoriles: mas no dió interés ni á los personajes ni á la accion, generalmente corta como la de las églogas y mal fraguada. Torres Naharro fué el primero que presentó composiciones de regular estension con accion interesante, y que dió al drama un carácter novelesco. Imitó este género Lope de Rueda, y lo perfeccionó con la buena descripcion de algunos vicios de la humanidad; bien que sus personajes cómicos siempre son formados de la clase mas baja de la sociedad. Timoneda siguió de cerca sus pasos con bastante felicidad. Juan de la Cueva, Virués y otros, estendieron á la historia el imperio de la poesía dramática, la enriquecieron con todas las reglas de la versificacion; pero nada hicieron, nada crearon para su perfeccion: antes bien, llevaron al extremo el desarreglo de la accion, la mezcla de hechiceros y de personajes alegóricos, y la indecencia y brutalidad de las costumbres escénicas. Puede decirse que á fines del siglo XVI estaba ya corrompido el drama español creado por Naharro.

Era necesario un genio para sacarlo de aquel es-

tado de abyeccion. Este genio pareció, y fué Lope de Vega; pero antes de entrar en el estudio de las obras dramáticas de este grande hombre, y del carácter particular que les imprimió, no debemos dejar incompleta una parte muy notable de nuestra historia literaria, ni omitir los esfuerzos que hicieron varios literatos del siglo XVI, para introducir en nuestro teatro el gusto y la regularidad clásica de los griegos y latinos. Estos esfuerzos fueron simultáneos con los progresos y desmejoras que hizo ó sufrió el drama novelesco de Naharro.

Ya hemos visto que Timoneda, aunque imitador del género de Lope de Rueda, escribió los *Menecmos*, comedia clásica tanto por su origen como por su forma; y que Virués, el mas desatinado quizá de los imitadores de Naharro, compuso la tragedia de *Elisa Dido*, sometiéndose en toda ella á las unidades de Aristóteles, aunque no por eso tenga mérito de ninguna especie esta composicion.

Pero hubo otros autores dramáticos que consagraron esclusivamente sus plumas al drama clásico, ya traduciendo las obras de los antiguos, ya componiendo otras á su imitacion. El primero de estos escritores que yo sepa, fué Francisco de Villalobos, médico del emperador Cárlos V, que tradujo el *Amfitrion* de Plauto, y de cuyo estilo presentamos algunas muestras en una de las lecciones pasadas. Fernan Perez de Oliva tradujo despues la misma comedia; y hasta el insigne poeta épico Camoens, tuvo la dignacion de trasladar en versos portugueses las sales festivas de *Mercurio y de Sosia*.

Pedro Simon Abril, uno de los mejores humanistas que ha poseído España, tradujo en prosa castellana las seis comedias de Terencio, el *Pluto* de Aristófanes, y la *Medea* de Eurípides: pero segun las apariencias, estas comedias no se tradujeron para representarse. Solo las publicó el traductor castellano como un trabajo útil á los que emprendiesen el estudio de

la latinidad ó de la lengua griega. Su intencion fué mostrar cómo debian verse al castellano las gracias de aquellos dos poetas.

Estos fueron los cortos adelantos que hizo entre nosotros la comedia clásica en el siglo XVI. Ninguna fué original: no se hizo mas que traducir en este género. Parece que la naturaleza separó en aquel siglo el espíritu de invencion cómica de la instruccion literaria. Nuestros humanistas no supieron escribir comedias: cuando un batidor de oro, como Lope de Rueda, y un librero, como Timoneda, hallaban en su genio recursos, independientes de la imitacion de los antiguos, para entretener al auditorio y escitar sus aplausos.

Pero no sucedió lo mismo con el género trágico. Poetas de primer orden, como Bermudez y Argensola, se dedicaron á él siguiendo las reglas clásicas, y escribieron tragedias originales, que es necesario estudiar aunque solo sirva este estudio para conocer con cuánta razon el público español prefirió á la atrocidad y monotonía de estas tragedias los dramas de Lope de Vega.

El primer autor trágico conocido en nuestro teatro, fué Vasco Diaz Tanco, natural del Fregenal, que escribió las tragedias sagradas de *Absalon*, *Amon* y *Jonatás*. Pero estas tragedias, escritas á principios del siglo XVI, se han perdido, y no podemos juzgar de su mérito como dramas, ni de su elocucion. En el primer tercio del mismo siglo tradujo el maestro Fernan Perez de Oliva, uno de nuestros mas apreciables filólogos, la *Venganza de Agamenon*, tragedia de Sófocles, y la *Hecuba triste* de Eurípides en prosa castellana, y por consiguiente despojadas de toda la fuerza que presta á los pensamientos sublimes la magia de la versificacion.

Es verdad que si alguna cosa pudiera suplir en el drama trágico la falta de la poesia, sería la prosa del maestro Oliva, admirable por su número y elegancia

para la época en que escribió. Leeremos algunos trozos para muestra, tomados de una y otra traduccion.

Nadie ignora la historia de Orestes. Clitemnestra dió muerte á su marido Agamenon, euando volvia triunfante de Troya; y dió su mano y la corona de Argos á su cómplice el adúltero Egisto. Era entonces niño Orestes, hijo de Agamenon; y por el cuidado de su hermana mayor Electra, huyó del puñal del asesino á otros elimas. Mientras Clitemnestra gozaba los frutos del adulterio y de la venganza, Electra, tratada como esclava por Egisto y por su misma madre, se consumia en lágrimas. Orestes llegó en fin á la edad de la fuerza, volvió á Argos fingiendo que traía el cadáver de sí mismo, anunciando su propia muerte, se da á conocer á su hermana, da muerte á su madre, y despues á Egisto, que llega á palacio alegre con la noticia falsa que ya le habian dado de la muerte de Orestes.

La accion comienza en el mismo momento que Orestes llega á Argos acompañado de su pedagogo.

Las personas que hablan en esta escena son Ayo y Orestes.

Ayo. «Estos son, Orestes, los campos de Grecia, do te han traído tus altos deseos: aquella que ves lejos, es Argos, la antigua ciudad. Y mira á esta otra parte verás lo, hija de Inaco, la que cobró su figura en las riberas del Nilo. Y á tu parte izquierda se parece el templo de Juno, de altos edificios, cerca de do estan los valles do sacrifican lobos los sacerdotes de Apolo. Reconoce pues, agora, á Mienas, esta ciudad que delante tienes grande y torreada, do tu alma mora: esta es aquella do tú siempre has tenido tus nobles pensamientos.

Aquí tu hermana Electra te libró de los euchillos de tu madre, y te me dió que te criase en buenas costumbres, y te animase siempre á ser vengador de la muerte de tu padre. Aquella casa principal que mas alta ves, es la morada de los Pelopidas, ensuciada

con la sangre de Agamenon tu padre: donde tú eres venido á ganar gloria en la venganza. Agora, pues, ensalza tu ánimo, pensando á cuánto te obliga la virtud de tu padre. Acuérdate de sus heridas, y contempla la gloria de los tiranos sus enemigos que por ellas ganaron, y tendrás bastante atrevimiento para cumplir la empresa que tomaste. Ya la noche es pasada, y el sol muestra las puntas de sus rayos: así que nos queda poco tiempo de tomar consejo; pues es menester habernos antes determinado que las gentes salgan de sus ejercicios. Mirad, pues, vosotros Orestes y Pilades, que para la brevedad del tiempo la diligencia es el remedio, y que la negligencia deja pasar las buenas ocasiones.»

Esto se escribía á principios del siglo XVI, y no hay ningun escritor de nuestro tiempo, aun de los mejores, que dejára de reconocer como suya esta frase, este número, esta dicción.

Este razonamiento del Ayo prueba cómo debe entenderse la unidad de lugar, tomada de los poetas griegos, y que se ha querido erigir en un dogma dramático. Esta unidad era necesaria en un teatro de tan vasta estension que se representaban en él á un mismo tiempo las ciudades de Micenas y de Argos, campos estendidos, el bosque de Io, el templo de Juno, y los valles de Apolo. Era preciso, pues, que la escena fuese permanente. En nuestros teatros no existe esa necesidad: no son tan vastos, y por medio de bastidores y telones pueden representarse diferentes sitios. Y así la unidad de lugar debe ser para nosotros un principio de verosimilitud material, una máxima de convencion que no debe infringirse arbitrariamente; pero que tampoco debe ligar al poeta tan estrechamente que falte á la verosimilitud moral aglomerando en un solo sitio sucesos que han debido pasar en diferentes partes, ó suprima por esta causa escenas muy interesantes.

Las quejas de Electra cuando aparece en el tea-

tro por primera vez , son un modelo de la elocuencia del sentimiento.

Electra. «¡Ó tierra, ó aire, ó lumbres que en el cielo resplandeceis, testigos sois de mis llantos, decidme si sabreis hasta cuándo durará mi vida atormentada! ¡Ya no hay gentes que no sientan mis gemidos, ni lugar de mi morada que no mane con mis lágrimas! Todos saben mis querellas, y nadie me da consuelo: ¿mas qué consuelo puede haber para mí, que estoy puesta entre tales dolores, cuales son la muerte de mi padre y la vida de mi madre? Mi padre despues que venció á los troyanos en guerra de perdurable memoria, despues que esclareció su nombre, y estableció las cosas de Grecia, al tiempo que venia á descansar en su casa, como al puerto de sus trabajos, donde por ellos fuese honrado, donde le sirviesen las gentes que fueron salvas por su esfuerzo y su consejo, la malvada de mi madre, con quien él queria comunicar su gloria, lo mató mientras él buscaba manera de ponerse una vestidura, que por su amor vestía. Y tú, Egisto, vencido de sucio amor en que conversas con mi madre, le ayudaste hiriendo la cabeza de mi padre con hachas, á tal priesa, que el esfuerzo y fortaleza no hubiese lugar de hallar remedio. ¡Ó padre mió, en las crudas batallas de do veniste vencedor no hallaste peligro do murieses, y hállaslo en tu casa! ¡No pudo enemigo tuyo quitarte la vida, y pudo tu muger! ¡Ay que los males no ofenden sino do hallan confianza! La malicia conocida pocas fuerzas tiene. ¡Ó madre traidora á quien ninguna reverencia debo, pues solamente me pariste para llorar tus malos hechos! Dime, ¿cómo pudiste matar á quien tanto de tí confiaba que te dió lugar para hacerlo? ¿No miraste el infierno lleno de penas, aparejado por castigar las maldades de las gentes? ¿No miraste el merecimiento de Agamenon? ¿No nuestra orfandad? ¿No las leyes que naturaleza acatan? Todo el género humano debería tomar venganza de la gran-

de ofensa que le has hecho en corromper tan fieramente las santas leyes del ayuntamiento en que él se conserva. Aunque por otra parte me parece que alguna razon tuviste de matar á mi padre ; porque no era digna cosa que de tal marido fueses muger. ¡ Ó mi padre ! ¡ padre de esta hija desventurada , que de sus ojos ha vertido mas lágrimas que tú de tus heridas vertiste sangre ! si me vieses agora en vil servidumbre , ligero te sería el dolor de tu muerte. Verías tu hija , á quien tanto amaste , aborrecida en su casa : veríasla maltratada por serte piadosa : veríasla hecha fuente de lágrimas por tí : pero no quiero por serte piadosa desearte mal : no quiero que veas lo que aun da gran dolor. Veo yo , desventurada , á Egisto en tu reino usar tus ornamentos reales ; veo su cabeza compuesta con aquella corona que de la tuya quitó ; veo tu cetro en sus manos , que derramaron tu sangre , las cuales por ser mas crueles no han derramado la mia , pues me fueran piadosas si con la muerte me hubieran librado de tantos males cuantos nuestro en mis gemidos. Salid , furias infernales , pues no hay misericordia en las gentes : salid furias , infernales , y emplead vuestra crueldad en hombres tan dañados , porque sepan las gentes que han visto estas maldades , que sois vosotras constituidas para venganza . »

Orestes con el artificio de traer en un atahud el cadáver que él finge que es el suyo , se introduce en el palacio de Clitemnestra , y da la muerte á su madre : despues de esto hecho llega Egisto alegre porque le habian dado la falsa noticia de la muerte de Orestes y dice :

Egisto. « ¡ Ó casas reales , do los dias pasaba con temor , y las noches en sobresalto ! Agora que ha salido de vosotras la sospecha me sereis muy alegre morada , donde yo vengado de mis enemigos , con mis amigos gozaré los placeres reales. Ya no es tiempo de armas , ni de pensar en muerte , sino de emplear la vida en fiestas de alegría. Quiero ir á Clitemnestra , porque

su placer y el mio crecerán cuando fueren juntos. ¿Pero qué hombres son estos que vienen á mí demudados? ¿Sus puñales sacan de lugares escondidos? ¿Ó desventurado de mí, que aquellas manchas de sangre señales me son de lo que quieren hacer!»

Veamos la última escena en que Orestes conduce á Egisto al lugar de su suplicio.

Escena 13. Electra. — Coro. — Orestes. — Pilades. — Egisto.

Orestes. «Así merecen tales reyes en sus casas ser recibidos.

Egisto. ¿De qué manera?

Orestes. De la que ves que ternemos, si sabes para qué se suelen sacar los puñales.

Egisto. ¿Qué os he hecho yo, mancebos?

Orestes. Mayorés males que con tu vida puedes pagar.

Egisto. ¿Vosotros no temeis el castigo que habreis de los míos?

Orestes. No es tuyo lo que hurtaste.

Egisto. Ahora conozco que tú eres Orestes, el cual si hubieses memoria de la virtud de tu padre, me habrias compasion.

Orestes. Quanto él fué mejor, mas tú mereces la muerte.

Electra. Hermano, no dilates la muerte de este; y si por ventura cansaste tu brazo en la muerte de tu madre, dame ese puñal, que yo con él en un momento le daré mil heridas.

Orestes. No es este el lugar donde ha de morir: quiero que le matemos do él mató á nuestro padre, porque viendo que de él se toma allí venganza, le sea la muerte doblada.

Egisto. Llevadme pues, presto, que no hay mayor tormento que la vida con hora determinada de morir.

Orestes. Esa es otra causa porque no mueres tan

presto : queremos primero atormentarte con dejarte pensar el estado en que te hallas.

Egisto. Dadme presto la muerte, pues la vida no me quereis dar : mirad que el don que os pido, á los enemigos no se suele negar.

Electra. Nunca Egisto demandó cosa con tanta razon como la muerte, segun la tiene merecida. Tú, hermano, no se la niegues ; mas antes cumple esta su voluntad cuan presto pudieres, pues que presto la fortuna suele quitar sus buenas ocasiones. Vé, pues, á cumplir esta tan justa venganza, que yo y esta mi compañía te seguiremos.

Orestes. Ten, Pilades, de esotro brazo, llevaremos á este do reciba el galardón de su merecimiento.

Egisto. Corona, estado y señorios, lazos que sois de la muerte, quedaos agora á escarnecer los otros hombres, que conmigo hecho habeis ya vuestro oficio.»

Estas últimas palabras de Egisto, no se hallan en la *Electra*, título que dió Sófocles á su tragedia. Son imitacion del siguiente dístico latino:

Inveni portum : Sors et fortuna valet.

Sat me lusistis ; ludite nunc alios.

No es esta sola la alteracion que el maestro Oliva hizo en la tragedia original. Suprimió los coros, añadió el personage de Pilades, pospuso la escena entre Clitemnestra y su hija Electra, y en el diálogo quitó y añadió á su placer.

Pero no quitó la alegría bárbara de Electra al ver matar á su madre, ni añadió la resistencia interior de Orestes al vengar la muerte de su padre atravesando el pecho de la que le dió el ser, alteraciones que todos los trágicos modernos que han puesto en escena á Clitemnestra, á Semíramis, á Erifile, muertas por sus hijos, han tenido buen cuidado de hacer. Esta diferencia entre el teatro griego y el moderno, aunque sea clásico, es esencial y depende de la diferencia de principios religiosos y morales.

Entre los griegos la venganza de la sangre paterna derramada era una obligacion tan estrecha, que no excluía del castigo á ninguna persona. Así Orestes atravesó sin remordimiento, sin señal ninguna de pesar, y aun con cierta alegría, el seno de su madre. Electra le animaba á la maldad con sus gritos; y los espectadores ni estrañaban aquella atrocidad, ni la manera de ejecutarla, porque uno y otro eran conformes á los principios de su moral. ¿Se sufriría esto en nuestro teatro? No. Nuestros principios morales y religiosos prohiben la venganza; y aunque las nociones erróneas del honor la presenten tal vez como permitida, nunca á costa de los sentimientos sagrados de la piedad filial.

¡ Cosa estraña! Un héroe como Temístocles se dejaba amenazar con un baston; pero hubiera vertido la sangre de su misma madre en venganza de la de su padre. Nadie cometería ahora semejante paricidio; pero tampoco ningun hombre de honor sufriría que le amenazasen impunemente con un palo.

De *Hecuba triste* leimos ya algunos trozos en una de las lecciones anteriores. En ella no hizo el maestro Oliva tantas alteraciones: conservó los casos y se atuvo mas fielmente á la letra del original, que es una tragedia de Eurípides cuya accion es el sacrificio de Polixena en el sepulcro de Aquiles y la venganza que tomó Hecuba de la muerte de su hijo Polidoro, asesinado por Polimnestor, rey de Tracia. Estas dos traducciones se hallan impresas en el tomo VI del Parnaso español, con las tragedias de Bermudez y de Argensola, que son las únicas de que nos queda que hablar.

Fray Gerónimo Bermudez, natural de Galicia, que floreció á mediados del siglo XVI, escribió dos tragedias, intituladas *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. *Nise* es anagrama del nombre de la célebre y desgraciada Inés de Castro, querida del príncipe D. Pedro, despues rey de Portugal. La accion de la primer tra-

gedia es la muerte de Inés por orden de Alonso, rey de Portugal, padre y antecesor de D. Pedro. La de la segunda, la venganza que D. Pedro tomó, siendo rey, de los que aconsejaron á su padre aquella atrocidad, y la coronacion de Doña Inés ya muerta como reina legitima.

El autor siguió en la una y otra composicion las reglas materiales del teatro griego, pues hasta coros puso en ambas. La accion de la primera es tan sencilla, que no se hubiera estrañado en el teatro de Atenas. Los versos generalmente hablando son incorrectos, pues el estilo es grave, sentencioso y digno del género. En nuestro entender es la mejor tragedia original de nuestro teatro primitivo. Está dividida en cinco actos: la mejor escena es la del acto IV en que Inés desarmó con sus lágrimas la ira del rey D. Alonso que la habia condenado á muerte.

Pero el defecto de esta pieza, así como el de otras muchas de su género, es la falta de accion: casi toda ella se reduce á razonamientos largos y algunas veces insufribles. Ni el gusto de la nacion ni el del siglo podian prestarse á esta clase de espectáculos. Leeremos algunos trozos de la tragedia para justificar la idea que de ella hemos dado.

El príncipe D. Pedro, aconsejado por su secretario para que dejase los amores de Doña Inés de Castro, por los cuales el rey y su consejo tenían ya determinado perseguir á Doña Inés, dice así:

Pedro. Hombres de entrañas fieras y dañadas,
¿qué me quereis? ¿qué sinrazon os hago
en amar de esta suerte á quien me paga
con otro tal amor? á quien el mundo,
á quien todo este reino, á quien vosotros,
que así me perseguís, debéis servicio,
y gracias á los cielos que quisieron
con cosa tan divina enriqueceros.
Hombres que procurais mi mal y muerte,
poné los ojos donde yo los mios
de mi alma y corazon, y vereis luego

la ceguera en que estais. ¿Qué monarquía
de aquel acatamiento glorioso
colgada no estará? y aquella cara
que tanto aborreceis, ¿no es mas que humana?
¿En cuerpo tan hermoso, al alma hermosa,
discreta, noble, honesta, casta y pura,
qué tachas podeis dar? ¿ó qué virtudes,
qué gracias, qué escelencias, qué riquezas
no estan atesoradas en su pecho,
para que de ellas vayan á la parte
sus deudos, y la tenga en mi casa?

La mayor parte de esta tragedia está en versos sueltos. Debo advertir como una observacion propia del arte, que de todos los versos que se escriben, el mas difícil es el suelto, porque no admite debilidad alguna: la menor falta en él es conocida al momento; pero una de las mas notables faltas que pueden cometerse es faltar á lo que el oido espera. El oido quiere conceptos libres sin asonantes ni consonantes; si se nota alguno aconsonantado ó asonantado, es defecto que no se puede tolerar. Este defecto comete Bermudez, y no es extraño, porque aun no estaba el arte en la perfeccion á que luego llegó.

Un defecto de este trozo es que los versos son asonantes, y los versos sueltos no sufren consonante alguno ni asonante, no sufren cortes que caigan en la misma sílaba. Es menester ya que no hay variedad, ya que no hay esta especie de armonía ni consonancia, que se supla con la variedad en los cortes: por eso se le da al poeta la libertad de espresarse en verso suelto. En nuestro idioma son muy pocos los versos sueltos que tienen mérito, muy pocos; mas los hay en italiano de esa especie de versificacion que es mas cultivada entre ellos, porque en la tragedia italiana el verso no es como entre nosotros el romance endecasílabo con asonantes, sino el verso sin asonante ni consonante, el verso desligado, suelto: por eso han tenido mas motivo de cultivarle.

Al fin del primer acto se introducen dos coros de damas de Coimbra. El primero canta las fuerzas y el poderío del amor: el segundo, que está en versos cortos de siete sílabas, pero también sueltos, es todavía mejor que el primero.

También el mar sagrado
se abrasa en este fuego :
también allá Neptuno
por Menalipe andubo,
y por Medusa ardiendo.
También las ninfas suelen
en el húmedo abismo
de sus cristales fríos,
arder en esta llama ;
también las voladoras
y las músicas aves,
y aquella sobre todas
de Júpiter amiga,
no pueden con sus alas
huir de amor, que tiene
las suyas mas ligeras.
¡Qué guerras, qué batallas
por sus amores hacen
los toros ! ¡Qué braveza
los mansos ciervos muestran !
Pues los leones bravos
y los crueles tigres,
heridos de esta yerba,
¡qué mansos parecen !
¿Qué cosa hay en el mundo
que del amor se libre ?
Antes el mundo todo
visible, y que no vemos,
no es otra cosa en suma
si bien se considera,
que un espíritu inmenso,
una dulce armonía,
un fuerte y ciego mudo,

una suave liga
de amor con que las cosas
están trabadas todas.

Amor puro las cria,
amor puro las guarda,
en puro amor respiran,
en puro amor acaban,
el cual nunca se acaba.

Seríamos peores
los hombres que las fieras,
si amor no fuese cebo
de nuestros corazones.

Sobre este trozo tenemos que hacer algunas observaciones. La primera es que es muy difícil hacer versos buenos, versos que sean de un número ligero, de siete sílabas, libres como son estos. La razón filosófica es esta: el verso endecasílabo puede variar mas bien los cortes, pueden las pausas de la armonía y del sentido hacerse en diferentes sílabas: no así en el verso de siete sílabas, que apenas es susceptible de un corte, y así es que entre nuestros escritores clásicos no me acuerdo de ninguno que haya hecho estos versos *épticos* libres sino es el bachiller Francisco de la Torre, que trae una composición filosófica en este metro. Generalmente el verso de siete sílabas cuando se usa solo sin mezcla del endecasílabo cuya fracción es, se usa en romance, es decir, asonantado en versos pareados. En una tragedia que tiene por objeto la muerte de Inés de Castro y sus amores desgraciados con un príncipe de la edad media, en una tragedia en donde no faltan alusiones á las verdades y principios de la religion cristiana, es un absurdo hablar de Neptuno y de si ardió por Menalipe y por Medusa, en una palabra, esta mezcla de mitología antigua con otros principios tan diferentes. No es esto decir, como han querido decir algunos para quienes todo lo clásico es malo, que es una simpleza usar de la fábula en las composiciones que en el día escriba

un poeta, no; pero cuando el poeta haya adoptado un principio religioso, no debe confundirlo con otro. Un poeta puede en el dia, por ejemplo, hacer una invocacion á Venus y á Cupido, quejándose de sus amors, esto es lícito á cualquier poeta; pero en una composicion donde se hayan introducido ya los principios del cristianismo, hacer esto seria una absurdidad. Todos han tachado á Camoens haber aludido á Baco y á Venus en su poema de las Lusiadas cuando en el mismo poema habla del Padre Eterno, habla de San Juan Bautista, y habla, en fin, de otros personajes de nuestra religion. . .

Otro de los coros en el acto segundo, en el cual el rey don Alonso, dudoso entre el pesar que dará á su hijo dando muerte á Inés de Castro y los males que se seguirán al reino si la de Castro vive y es esposa del principe D. Pedro, hablando el coro de las mortificaciones y penas que afligen á los reyes, dice:

Tristes pobreza's nadie las desee;

ciegas riqueza's nadie las procure;

la bienaventuranza de esta vida

es mediania.

Príncipes, reyes y monarcas sumos,

sobre nosotros vuestros piés teneis;

sobre vosotros la cruel fortuna

tiene los suyos.

Esta es una magnífica estanza: es una imitacion de Horacio en su *Rerum timor*...

Sopla en los altos montes mas el viento;

los mas crecidos árboles derriba:

rompe tambien las mas hinchadas velas

la tramontana.

Como sosiegan en el mar las ondas,

así sosiegan estos pechos llenos,

nunca quietos, nunca satisfechos,

nunca seguros.

La tranquilidad de los reyes es como la del mar; hermosa comparacion! Estos versos son sáficos y

adónicos. El poeta á lo menos así los quiso hacer, y esto me da motivo para hablar de los defectos de esta clase de versificación que se hayan cometido en estos versos.

Nuestro verso heroico, que es el endecasílabo, se divide en dos géneros muy diferentes: uno es el que tiene acentuada la sexta sílaba. «*El dulce lamentar de dos pastores* :» el *tar* de lamentar está acentuado: este es el endecasílabo propio. Otro es el sáfico, llamado así por los latinos; pero como nuestro idioma no admite la prosodia latina porque no tenemos cantidad en nuestras palabras, nos valemos de acentos, y en el verso sáfico ha de tener acentuada la cuarta y la octava sílaba, de modo que para el endecasílabo propio basta tener la sexta, pero para el sáfico ha de tener la cuarta y la octava, dos sílabas acentuadas; esta regla no está aquí enteramente observada.

La bienaventuranza de esta vida: no es verso: ni tiene acento en la cuarta ni en la sexta, no es pues sáfico.

.....*teneis*: esta terminacion en agudo es pocas veces permitida en castellano; la usa bastante Bermudez y otros poetas; pero despues que se perfeccionó por Lope de Vega y Góngora nuestra versificación acentuada, á no ser que la composicion misma lo exija, á semejanza de las italianas, no concluyen bien los últimos versos en agudos.

.....*Derriba*-No es sáfico, porque aunque tiene acentuada la cuarta, no tiene la octava, que es el *les* de árboles. Es mal sáfico porque el acento está al fin de dición y no debe ponerse así; ni el corte sobre la octava.

El adónico, que es el verso pequeño que acompaña á los sáficos, no puede tener mas medida, sino una semejanza con los latinos. Nadie ignora que el adónico tiene un sáfico y un adónico: es necesario que la primera sílaba sea acentuada: de todos estos adónicos no hay mas que dos que estén acentuados.

Tienen los suyos: es bueno.

Nunca seguros: tambien.

Pero *la tramontana*—no es adónico.

Ni el otro, *es mediania*, lo es, aunque puede pasar: para adónico es menester la primera y cuarta sílaba acentuadas, por eso es adónico, aunque malo.

El razonamiento de Inés al rey D. Alonso cuando le anuncia que está condenada á muerte, es este:

Venid tambien vosotras: á tal punto
no me dejéis: pedid misericordia,
pedid misericordia para aquesta
tan inocente cuanto desdichada:
llorad el desamparo de estos niños
tan tiernos, y sin madre. Mis amores,
el padre veis aquí de vuestro padre,
aquel es vuestro abuelo, y señor nuestro;
la mano le besad: á su clemencia
os entregad; pedirle que la emplee
en esta vuestra madre, cuya vida
os vienen á robar.

Señor mio,
esta es la triste madre de tus nietos:
estos son hijos de aquel hijo tuyo,
legítimo heredero de tu reino:
esta es aquella triste muger flaca
contra quien vienes de crueza armado:
aquí, señor, me tienes: tu mandado
bastaba solo para que aquí donde,
ahora estoy, sin falta te esperára
en tí, y en mi inocencia confiada.

Hay aquí un verso malo que hace un excelente efecto por el sitio donde está, pero es un verso feble (*tan inocente cuanto desdichada*).

El rey la dice que está condenada á muerte por las culpas que ha cometido contra él.

Rey. Tus pecados.

Inés. Pecados contra tí: ¿tan gran pecado es querer bien á quien á mí me quiere? ¿Si amor con muerte pagas, con qué piensas, señor, pagar el odio? Amé á tu hijo, no le maté, que amor amor merece.

Este antitesis es admirable.

El rey se ablanda con las lágrimas de *Inés*, pero sus consejeros *Pacheco* y *Coello* le aconsejan que la dé muerte inexorable, y hay el siguiente diálogo entre el rey y ellos:

Rey. No veo culpa que merezca pena.

Coello. ¿Aun hoy la viste, y no la ves agora?

Rey. Mas quiero perdonar que ser injusto.

Coello. Injusto es quien perdona justa pena.

Rey. Antes en ese extremo pecar quiero que en la crueldad, pecado abominable.

Pacheco. No se consiente al rey pecar en nada.

Rey. Soy hombre. *Co.* Pero rey. *Rey.* El rey perdona.

La *Nise laureada* es muy inferior. En ella el rey que ya es D. Pedro, da en la cara con el látigo de montar á los asesinos de *Inés*. Uno de los personajes trágicos que se introducen, es el verdugo, que se chanccea cruelmente con *Coello* y *Pacheco*, á quienes se les sacan los corazones en la misma escena, al uno por las espaldas y al otro por el pecho. Está pieza es un delirio de atrocidad, sin mas mérito que de algunos versos medianos de cuando en cuando, como el siguiente coro:

Coro.

¡Ó corazones

mas que de tigres!

¡Ó manos crudas

mas que de fieras!

¡Cómo pudisteis

tan inocente,

tan apurada

sangre verter!

Apurada está aquí por pura.

Lupercio Leonardo de Argensola, uno de nuestros mas célebres poetas líricos, escribió tres tragedias, la *Isabela*, la *Alejandra* y la *Filis*, que fueron escritas en el último tercio del siglo XVI. Solo se conservan las dos primeras, que se hallan reimpresas en el tomo VI del Parnaso español.

La accion de la *Isabela* es la siguiente. El rey moro de Zaragoza está enamorado de una cristiana. Muley, uno de sus capitanes mas favorecidos, la ama tambien. Audalla, un consejero viejo del rey, la ama tambien; de modo que *Isabela* tiene tres amantes, todos moros; pero ella ama á Muley, el cual la ha prometido si le corresponde hacerse cristiano y abrir las puertas de Zaragoza á D. Pedro, rey de Aragon. El rey descubre esto: hay otra intriga amorosa ademas. Aja, hermana del rey, está enamorada de Muley, y rabiosa porque no le corresponde; y Adulce, príncipe de una ciudad vecina, está enamorado de Aja. Todos estos juegos y combinaciones amorosas no anuncian nada trágico: pero el rey descubre sucesivamente que Muley y Audalla son amantes de *Isabela*, y los manda degollar. Aja, enfadada de que Muley su amante haya sido degollado, degüella á su hermano: antes ya habian sido degollados los padres de *Isabela* y esta tambien: de suerte que hay un cúmulo de necedades, pues no queda nadie, porque Aja se tira de una torre á un rio: pero mejor que yo lo dice Moratin.

«Carece esta fábula de unidad, sencillez, distribucion y verosimilitud, y por consecuencia de interés. El rey, Audalla y Muley, enamorados de *Isabela*; Aja é *Isabela*, enamoradas de Muley; Adulce, enamorado de Aja, complican y embrollan la accion: ni el suplicio, ni la hoguera, ni tres cadáveres y dos cabezas sangrientas en el teatro, ni el furor recíproco de morir y matar que reina en todo el drama, son medios suficientes á producir la compasion trágica:

solo pueden escitar el repugnante hastío del horror. Algunas escenas estan muy bien escritas, pero en composiciones de esta naturaleza el lenguaje castizo, el estilo elegante, la versificacion fluida y numerosa, aunque son partes muy interesantes, no son las únicas.»

A pesar de todas estas necesidades se guarda la forma clásica en la tragedia, y hay en ella algunos versos buenos, dignos de Argensola, dignos de la fama que como poeta lírico y versificador tiene tan justamente adquirida.

La otra tragedia tiene esta accion: Acoreo ha muerto á su rey Tolomeo, y le ha quitado el trono con la vida; dió tambien muerte á su muger y se casó con Alejandra, princesa célebre por su hermosura, y mucho mas por su maldad y sus malos procederes. Esta Alejandra tenia algunos amorios: el rey los descubre, y conforme los va descubriendo los va matando, y despues da á Alejandra un veneno: esta lo bebe, y entonces Orodante, que era hijo del rey muerto Tolomeo, y estaba huido, vuelve al reino: estaba enamorado de una princesa llamada Sila, hermana del tirano Acoreo, que muerto este se refugia á una torre. Orodante sube al alto de ella, y apenas llega cuando Sila le da de puñaladas, y no pudiendo ella huir de las tropas que la cercaban, se tira de la torre abajo. Por consiguiente me parece que hemos dicho ya lo bastante de estas dos tragedias, que son peores que las de Bermudez, aunque con una forma mas regular, mas clásica.

En último resultado, en el género cómico y clásico no hubo nada original, nada propio nuestro en el siglo XVI, ó antes de Lope de Vega, porque todas las comedias de este género que se compusieron entonces fueron traducciones. En el género trágico no hubo de originalidad mas que las dos tragedias de Bermudez, y estas dos de Argensola, que no merecen ciertamente mencion ninguna, y solo deben estudiar-

se como las composiciones de un padre de nuestra lengua y de nuestra poesía. Reflexiones poéticas y de lenguaje se encontrarán siempre en todo lo que escribió Argensola, pero consideradas como composiciones dramáticas no tienen mérito alguno. No creo que tampoco se querrá considerar como modelo la tragedia de *Nise laureada*, en que el verdugo dice á los dos acusados: «que van á ser amigos y tratarse sin cumplimiento, etc.» y en que se sacan vivos los corazones en el teatro. Por consiguiente la única composicion buena, digna de alguna atencion á pesar de su monotonía y poca accion, es la de *Nise lastimosa*. No debemos olvidar este hecho de que en el género clásico no hubo mas que una composicion dramática tolerable, y aun esa no se sabe que se representase, á lo menos yo no tengo noticia de que se hubiese ejecutado en el teatro: no hubo en todo el siglo XVI, en el cual imitamos toda la poesía lírica, bucólica, elegiaca y aun epopeya, todos los buenos modelos y autores griegos y latinos, no hubo en el dramático mas que una composicion clásica original digna de alguna atencion. Esto en el género clásico, porque aun la comedia de los *Menectos* de Timoneda de que ya hemos hablado, y que es una excelente composicion, no se puede llamar original, pues su antecedente es una comedia de Plauto, y no es propiamente mas que una imitacion ó refundicion. Este hecho, á saber, que habiendo en todos géneros de composicion poética imitado á los antiguos en este siglo XVI, y aun en algunas sobresalido en gran manera como en el género bucólico, y elegiaco en el dramático imitado de los antiguos, no sé hizo nada de provecho, sino la tragedia del P. Bermudez, lo debemos consignar en la memoria, mayormente cuando en el género novelesco inventado por Naharro vienen las composiciones de este, y algunas son buenas, las de Lope de Rueda, que son mejores y las de Timoneda.

Con estos hechos, pues, y estos antecedentes, po-

dremos entrar ya á estudiar la nueva forma que dió al teatro español Lope de Vega, el carácter de su género, el mérito de su género. Mi intencion es probar que este género de Lope de Vega, prescindiendo de los defectos de ejecucion de los cuales hablaré, es un género que no debe ser despreciado ni desechado; es un género de que han sacado grandes recursos los teatros estrangeros; es un género que es propio y esencialmente español, y que será muy difícil escribir en otro género composiciones dramáticas que puedan producir grande efecto sobre el auditorio. Esta explicacion, que es la mas importante de todo el curso, la empezaré en la leccion siguiente.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

10.ª LECCION.==PRIMERA DE LOPE DE VEGA.

En Lope de Vega concluyó su obra el señor Moratin, limitada á la descripcion de los Orígenes del teatro español. Por consiguiente carecemos de texto para el estudio de las épocas de este insigne dramático y siguientes. Nasarre en el discurso que antecede á su edicion de las comedias de Cervantes y Velazquez en sus Orígenes de la poesía española, se manifiestan demasiado enemigos de nuestro teatro antiguo para que merezcan ni aun ser leídos. Los que prefieren las insufribles tragedias de Montiano y Luyando á los dramas de Lope, Calderon y Moreto, demostraron bastante que carecian de gusto y de justicia, y que decidieron la cuestion sin haberla entendido. Moratin el padre, hombre de mas genio y conocimientos que Velazquez y Nasarre, siguió sin embargo sus mismas opiniones, que eran las de los literatos de su época, es decir, de la segunda mitad del siglo XVIII, y escribió como prólogo de su infelicísima comedia la *Petimetra*, un discurso en que trataba de probar que Lope, Tirso, Calderon y Moreto, habian hecho muy mal en interesar á los espectadores de sus dramas, y en no haber dado al teatro composiciones tan insipidas como la *Petimetra*. Todas estas opiniones nacieron en la época que hemos designado de la preocupacion universal que hubo entre nuestros literatos á favor de la literatura francesa. Leíase á Racine, Corneille y Voltaire, aprendíase de memoria el arte poético de Boileau, y nuestros antiguos poetas dramáticos quedaron condenados al olvido, hasta el grande Moreto, autor de la comedia *de fuera vendrá quien de*

casa nos echará, drama que representaban entonces tan neciamente nuestros literatos. En vano Huerta, hombre de mas instinto poético que genio ni instruccion, trató de demostrar el mérito de nuestro antiguo teatro, saqueado sin piedad en el siglo XVII por los dramaturgos franceses: en vano el gran Corneille habia confesado con la sinceridad propia del verdadero genio, lo mucho que debió á nuestros dramáticos. Quedó como una verdad inconcusa entre los literatos españoles del siglo XVIII, que las comedias escritas en el siglo anterior debian condenarse al fuego como los libros de caballerias de D. Quijote.

Mi objeto en los estudios que vamos á emprender, es apelar de esta sentencia injusta y mostrar lo bueno y lo malo de aquel teatro.

El que le dió su verdadero carácter fué Lope de Vega; talento de primer orden, hombre instruido en todo lo que se sabia en su tiempo; genio universal, favorecido con la frecuente inspiracion de las musas en todos los ramos de poesia que cultivó con mas ó menos éxito, pero que carecia de los conocimientos y del tino filosófico necesarios para distinguir la erudicion bien dirigida de la pedanteria, la verdadera fluidez en la versificacion del prosaismo, y el mérito de los trozos de poesia inspirada de los que solo eran renglones de un cierto número de sílabas. No hay buen poeta que no haya quemado un gran número de versos suyos mejores que una inmensa parte de los que se conservan de Lope de Vega; pero no nos olvidemos de decir, que cuando es bueno, cuando escribe dictándole las musas, pocos hay que le igualen.

En cuanto al estado del teatro en su tiempo, hay que hacer algunas observaciones materiales que tuvieron grande influencia en el giro que él comunicó á la poesia dramática. En el tiempo que empezaron á representarse sus comedias, esto es, en la penúltima decena del siglo XVI, se habian construido en Madrid los dos teatros del *Príncipe* y de la *Cruz*, pero

era árbitro de ellos el vulgo, porque en la corte del emperador Cárlos V y del rey Felipe II, solo se representaban comedias y dramas italianos. Hasta Felipe IV, esto es, hasta 1621 no entró en palacio la musa española de la escena, porque Felipe III, su antecesor, príncipe demasiado devoto, no conocia diversiones. Las prácticas de devocion eran su único recreo en los momentos que le dejaba libre el grave peso del imperio español: carga demasiado grande para sus débiles fuerzas.

La corte, pues, tomaba poca ó ninguna parte en las diversiones teatrales: como no se habian formado en Madrid las academias literarias, tan frecuentes despues, y que el mismo Lope de Vega contribuyó á formar, la literatura, la poesia y el buen gusto estaban, por decirlo así, diseminados en todas las provincias; y en Madrid, que empezaba entonces á ser corte, habiendo sido antes muy varia é inconstante la residencia de los reyes, no existia aun ningun cuerpo, ninguna institucion literaria que pudiese servir como de norma y modelo del buen gusto. Las compañías cómicas, que hasta entonces corrian las provincias, se fijaron en fin en Madrid y en las ciudades principales; pero los teatros no subsistian sino por la paga que dejaban á la puerta los espectadores, y estos eran por consiguiente árbitros del mérito de piezas y actores.

En cuanto á las piezas no podian juzgar de ellas sino por las ideas y lecturas habituales de la gente acomodada, y estas en aquella época se reducian á novelas y libros de caballería, porque aun no habia escrito Cervantes su Quijote, y los que eran mas instruidos en la clase de *ingenios legos*, esto es, que no seguian carrera literaria, se dedicaban á la lectura de las grandes hazañas (algunas aunque verdaderas, tan increíbles quizá como las novelas mas fabulosas) que emprendieron y llevaron al cabo los españoles en aquel siglo. De un auditorio embebido en lecturas de esta

especie y en las ideas que les son consiguientes, de una nacion cuyo carácter, todo de accion, se habia formado en una lid religiosa y continúa de ocho siglos, terminada por victorias brillantes y por una supremacía militar y política reconocida en toda Europa, y estendida á un mundo nuevo, ¿podia exigirse que se contentase con una fábula sencilla, llena de diálogos interminables? Querian ver en el teatro batallas, amores, celos, desafios; en fin, todo lo que estaban acostumbrados á hacer. ¿Podrian los espectadores de aquel tiempo enfrenar su imaginacion á ver solo lo que pasaba en un sitio determinado, cuando muchos de ellos estaban acostumbrados á volar de un extremo á otro del universo en medio de peligros de toda especie? Lope de Vega dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

. La cólera
de un español sentado no se templá,
sino le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el Génesis.

Estos versos revelan en el que los escribió un gran conocimiento intuitivo de la nacion y del auditorio para el cual tenia que escribir: prueban que los españoles necesitaban de mucha accion en las composiciones teatrales; y por consiguiente que no era posible sujetar el drama á las reglas de la verosimilitud material en nuestro teatro.

Lope, hombre de vastísima lectura y erudicion, conocia los modelos de la antigüedad griega y romana; la poética de Aristóteles, la carta de Horacio á los Pisonés, en fin, las reglas y preceptos de la dramática en los géneros que conocieron los antiguos. Pero ya hemos visto que atendido el estado material de nuestra escena en su tiempo, era imposible resucitar el sistema sencillo de los griegos.

No le era menos imposible, atendiendo á los modelos que dejaron sus antecesores. Ya hemos visto que las obras de Naharro, Lope de Rueda, Timoneda,

Virués y Juan de la Cueva, pertenecian todas con muy pocas escepciones al género novelesco, de accion, de aventuras, de lances imprevistos. Hemos visto tambien que las imitaciones de los antiguos en el género cómico, mas complicado entre los romanos que entre los griegos, y mas parecido al novelesco que al género trágico, lograron alguna aceptacion entre nosotros; pero que en cuanto á tragedias, solo se escribió una en el gusto de los antiguos, que fué la *Nise laureada* del P. Bermudez; pues en la *Nise lastimosa*, arrebatado del gusto antiquísimo de los españoles en mézclar lo serio con lo burlesco, introdujo por gracioso el menos festivo de los personajes, que es el verdugo, diciendo chanzas al arrancar el corazon á los asesinos de Doña Inés de Castro. En fin, hemos visto que Lupercio de Argensola, queriendo dar mas accion á sus tragedias, no hizo mas que aglomerar atrocidades.

El genio dramático de Lope de Vega necesitaba un tipo, un género que enriquecer. El de la imitacion de los antiguos era antipático con el carácter español de aquella época, y no habia producido nada que gustase ni que mereciese gustar: el que habia sacado Naharro era mas popular, y ademas habia complacido al público, y con mucha razon, en muchos dramas de Lope de Rueda y de Timoneda. ¿Qué hizo? Encerró los preceptos con seis llaves, como dice en *su arte nuevo de hacer comedias*, dió libre rienda á su fantasia y á su instinto, cautivó á sus espectadores, se coronó por monarca de la escena, y creó el *Drama español*, así como Shakespeare creó casi al mismo tiempo el drama inglés.

Hemos dicho que Lope fué creador del drama español, y esta cuestion no se contradice con la que ya hemos asentado de que Naharro fué el primero que escribió comedias novelescas, y que le siguieron Rueda y otros muchos, porque hasta Lope no existieron mas que las formas y el esqueleto de este género. Lope

fué quien le dió, por decirlo así, *carnes*, movimiento, vida, interés; quien convirtió el esqueleto en una persona. No hizo mas que tomar el tipo de sus antecesores, y él lo vistió, desterrando la rudeza primitiva, y lo adornó con todas las galas de la poesía; introdujo en él una accion interesante, bien espuesta y bien seguida; dió color y carácter fijo á los personajes; en una palabra, convirtió en verdadero drama lo que antes solo era un agregado de escenas.

Causa asombro el número de composiciones dramáticas que escribió, pues llegan á 1800 comedias y 400 autos sacramentales. Mas de ciento, por confesion del mismo Lope,

en horas veinte y cuatro

salieron de las musas al teatro.

Era imposible que escribiendo con tanta precipitacion, pudieren ser todas iguales en mérito; pero de las que conocemos, ninguna es enteramente despreciable. Siempre hay algo que estudiar en la menos buena, señaladamente en materia de combinaciones y situaciones dramáticas, en las cuales fué el mas fecundo y feliz de cuantos ingenios han existido. Puede decirse que Lope inventó y al mismo tiempo apuró cuantas fábulas pueden ponerse en escena, y que no dejó á sus sucesores mas mérito que el de imitarle.

El señor Moratin en sus *Orígenes del teatro castellano*, á pesar de que segun sus opiniones no hay ni puede haber verdadero teatro sino el llamado comunmente *clásico*, es decir, el ajustado á las reglas del arte que nos dejó la antigüedad, disculpa á Lope de Vega de la acusacion que le hacen Nasarre y Velazquez de haber corrompido el drama español. Harto corrompido estaba ya por Cuesta y Virués. Admirado nuestro sabio historiador del talento dramático y la fecundidad de Lope, solo dice que decoró y que pudiera haberse esperado mas. Pero ya hemos visto que atendido el gusto del auditorio, no era lícito ni aun al mismo Lope adoptar otro género que el que siguió.

El tipo estaba dado, y no era lícito variarlo. El lo perfeccionó.

Pero debemos pasar mas adelante, y mostrar las causas filosóficas que influyeron en el gusto general de los españoles en aquel siglo: causas que no permitian al drama clásico aclimatarse entre nosotros. Ahora no vamos á justificar á Lope de Vega, sino á la nacion española.

Nadie ignora que las representaciones escénicas no pueden agradar, como tampoco ninguna obra de literatura, sino satisfacen las necesidades morales é intelectuales de la nacion que las lee ó ve representar. Nadie ignora tampoco que los españoles cuya cuna fueron las montañas de Asturias y de Sobrarbe, no han debido su existencia como nacion independiente sino al principio religioso del cristianismo. Sin él, no hubiera existido la muralla de bronce que se interpuso entre ellos y los musulmanes, ni la necesidad de que uno de los dos pueblos pereciera ó fuese arrojado de la Península.

En efecto, ¿por qué los españoles que resistieron doscientos años á la dominacion romana, se avinieron despues tanto á ella, que fué la provincia mas quieta y pacífica del imperio hasta la invasion de los bárbaros? Porque se arraigaron en España los principios sociales de la civilizacion romana; la religion de los romanos, los usos, las costumbres, las leyes; y no fué difícil hacer adoptar la civilizacion de Roma á los pueblos que antes no tenian ninguna. ¿Por qué se convirtieron tan pronto los españoles y visigodos en una sola nacion, á pesar de la diferencia entre vencedores y vencidos? Porque el principio social era el mismo en ambos pueblos, el cristianismo; y á pesar de las disensiones políticas, por lo menos en el templo, eran todos conciudadanos. Esta comunidad no podia existir entre españoles y musulmanes; la religion de estos se fundaba en la fuerza: la de los cristianos en la inteligencia y en el progreso. La cruz y

la media luna no podian coexistir, porque eran incommensurables entre si.

Los españoles formaron, pues, una nacion, porque eran cristianos, y una monarquía, por la necesidad perpetua de pelear. Esta monarquía llegó á ser absoluta, primero en las ideas de los hombres y despues en el hecho, cuando su cetro se estendió á dominios y territorios que el sol no cesaba de alumbrar en su curso diario. La gloria militar y la conquista ahogaron, como sucede siempre, los principios de libertad, que forman la política primitiva de todos los pueblos. El principio religioso y el principio monárquico estaban en su mayor auge en la época del mayor poder de la nacion, esto es, á fines del siglo XVI; cuando se incorporó la corona de España, la de Portugal con todos sus vastos dominios en Africa, en la India y en el Brasil. Por consiguiente las primeras pasiones de los españoles eran la devocion religiosa y la monarquía: la ambicion de adquirir gloria por las armas y de ennoblecerse, como habian hecho sus antepasados. El amor, pasion universal de los hombres, exaltada por el clima en la parte física, habia recibido una modificacion moral por el principio religioso, que ligaba al matrimonio las ideas de proteccion, de preferencia y de honor. El honor, único tirano de las almas heróicas, unió necesariamente al sentimiento del amor el de los celos, pasion de los pueblos meridionales, y que ademas nos inocularon los árabes, ó por lo menos contribuyeron con su ejemplo á exaltarla.

Hemos recorrido, pues, las principales afecciones de nuestra nacion en aquella época: devocion, lealtad, honor, bien ó mal entendido, ambicion de gloria, idolatría del bello sexo, celos infernales: hé aquí los elementos de un caballero español en aquella época.

De aquí se infieren dos consecuencias importantes: la primera, que la esfera dramática en la cual debian

describirse todas estas pasiones, se habian estendido notablemente en comparacion de la de los griegos y romanos, limitada al patriotismo, la venganza y el amor fisico: la segunda, que el modo de describirlas debia ser muy diferente, porque el principal interés para los espectadores griegos, era la lucha del héroe con la adversidad: para el auditorio español era la lucha del héroe consigo mismo, esto es, la pugna entre la pasion y el deber: pugna desconocida entre los antiguos, porque solo tiene de fecha la legislacion del cristianismo. Ese fué el *cuchillo* que Jesus vino á *lanzar* sobre la tierra, y que espresó muy bien cuando dijo á sus discípulos: *non veni pácem mittere sed gladium.*

Ya hemos visto cuando hablamos de la *venganza de Agamenon* de Sófoeles, traducida por Fernan Perez de Oliva, que Clitemnestra, entregada á los placeres del adulterio y de la venganza, no siente el menor remordimiento ni por el mal trato de su hija, ni por el odio á Orestes, de quien sabia era aborrecida: vemos á Orestes presentarse en la escena, atravesar serenamente á instancias de su misma hermana el pecho de Clitemnestra, de su propia madre; ¿en qué teatro de naciones cristianas podrian sufrirse con serenidad semejantes atrocidades? ¡un hijo que da la muerte á su madre por vengar á su padre, pero sin remordimiento, sin repugnancia ninguna! ¡una muger adúltera que ha dado muerte á su esposo y aborrece á sus hijos! en ningun teatro donde dominase, donde hubiese solamente idea de moral cristiana, podian sufrirse semejantes atrocidades. En el teatro antiguo se sufrían porque eran conformes á las ideas del pueblo mismo: el verdadero contraste del hombre entre la pasion y el deber no nació sino en los teatros cristianos cuando se restablecieron las letras, en el siglo XVI, y aun á fines de él. Los antiguos hasta cierto punto conocieron la lucha, el contraste entre las pasiones. Léase la carta de Elena á París entre las

heroidas de Virgilio, léase la de Fedra á Hipólito entre las mismas, y se verá que estas dos mugeres entregadas á su pasion solo luchan con la vergüenza, con el temor de lo que de ellas dirian despues, mas no luchan con el deber, mas no luchan con la obligacion. Esta lucha no era conocida entre los pueblos de la antigüedad, pero de ella no podia prescindirse en un teatro cristiano. El hombre en virtud de los principios del cristianismo está dividido en dos, digámoslo así, el uno que oye y sigue la voz de las pasiones; el otro que refrena las mismas pasiones, que las somete al yugo de la obligacion. Esta lucha es justamente la que constituye el mérito de los dramas modernos, y no solamente de los dramas modernos que llamamos *noveliscos ó románticos*, porque la palabra no hace al caso, sino aun de estos mismos dramas que llamamos *clásicos*. Los poetas franceses del siglo XVI, Corneille, Racine, y aun en el nuestro Voltaire y sus imitadores, estan llenos de estos contrastes. Compárese sino, porque este es el modo de adelantar en materias de buen gusto, la Fedra de Racine con la Fedra de Eurípides y de Séneca. Se verá que en la primera Fedra, en la de los poetas de la antigüedad, Fedra no tiene el menor remordimiento por entregarse á la pasion incestuosa que la devora. ¿ Sucede lo mismo en la de Racine? No, porque casi todas las reflexiones de Fedra son á favor de la virtud, así como casi todos sus movimientos son á favor del crimen. Esta es la descripcion, este es el contraste que no se vieron jamás en los dramas de Sófoles y de Eurípides y forman todo el mérito de los modernos. Ahora bien, la descripcion de este hombre interior luchando consigo mismo no puede hacerse tan sencillamente como la descripcion de una lucha genérica.

Orestes llega, se vale de ciertos medios para introducirse en el palacio, da muerte á su madre, da muerte á Egisto, logra su venganza, y la tragedia se acaba, porque está acabada la accion. Esta sencillez

no puede sufrirse entre nosotros; queremos saber qué es lo que piensa Orestes, cómo siente en su alma la resistencia que en todo corazón noble debe oponer el amor á su madre, la piedad filial, con la obligacion de vengar al padre. Esta lucha es la que precisamente interesa en nuestro teatro, y nos hace poner á Orestes en muchas y diversas situaciones para conocer precisamente sus encontrados afectos, sus verdaderos combates interiores, en los cuales unas veces triunfa el deber y otras la pasión, y sino se espresa así, no puede ser la acción perfectamente conocida del espectador. De aquí se infiere una consecuencia muy sencilla, que es: que esta lucha interior de estos afectos se estrellaría con las leyes de la verosimilitud material que nos dejaron los antiguos: esto no puede hacerse ni en el término de 24 horas, ni en un solo lugar, ni en un solo sitio: en una palabra, que las unidades de sitio, tiempo y lugar no pueden ser aplicables á un drama que haya de interesar á los espectadores modernos. Aquí puede hacerse una objeción muy grave, y es, que ¿cómo Racine, Corneille, Voltaire y otros autores franceses se han hecho célebres por su obediencia á aquellas leyes, sin faltar por eso á la descripción de esos contrastes? ¿cómo han podido unir esas dos cosas que yo digo son incompatibles? En primer lugar, que para unir estas dos cosas incompatibles, que verdaderamente lo son, han faltado conservando la verosimilitud material, á la verosimilitud moral, porque muchas veces se han visto obligados á reunir en un solo sitio personas que no podían nunca estar juntas en él; porque se han visto obligados á hacer ficciones moralmente inverosímiles, y otras veces se han visto obligados á aglomerar en un solo día un gran número incidentes imposibles de pasar dentro del término de veinte y cuatro horas. Pero hay mas, ese contraste que para nosotros es el principal mérito, y debe serlo, del drama moderno, no existe en ellos. Compárense sino en la pieza mas perfecta

de todas las tragedias de Voltaire, que es la *Jáira*, compárense con cualquiera de las comedias de Calderon en que se trata de pintar un marido celoso, y obsérvese qué inmensa diferencia hay entre una y otra descripcion. ¿Qué es Orosman en la tragedia de Voltaire? Un celoso cualquiera: no tiene un carácter particular; todo hombre verdaderamente enamorado, y verdaderamente celoso, digo que hará las cosas que hizo Orosman. No sucede así en Calderon. En cinco diferentes composiciones trata de esta materia, de un marido celoso que quiere vengar su honor, y en cada una de ellas cada uno de estos hombres es un individuo particular que si se presentase ante nosotros le reconoceríamos al momento sin titubear. *El Tetrarca de Jerusalem*, ama y siente los celos de una manera diversa que D. Jaime Antonio de Solís en el *médico de su honra*, que D. Lope de Almeida en *á secreto agravió secreta venganza*, que D. Juan en el *pintor de su deshonra*; todos son hombres diferentes, y en ellos se ven en diversos amantes pintados los caracteres del amor y de los celos: en ellos se ven diferentes *individualidades*, permítaseme esta voz que me parece que es la única que puede describir lo que quiero decir, esto es, la pasion descrita en general y aplicada á un hombre en el cual ella se modifica. ¿En qué se parece á esto el Orosman de Voltaire? ¿En qué el terrible moro de Venecia, el terrible Otelo? Pocas espresiones hay en la tragedia de Voltaire, en las cuales se conozca el carácter particular que tomó el amor y los celos en Orosman; pero ¿quién no ve en la tragedia de Shakespcare cuán diferente debe ser la manera de amar y de tener celos en un moro terrible, en un hombre bárbaro acostumbrado al infortunio toda su vida y para quien el amor es toda su esencia, porque es la única sensacion agradable que ha experimentado jamás? Desde luego puede concebirse qué efecto debe producir en este hombre la pasion de los celos cuando una vez llegue á poderla

justificar. Yo quisiera que se comparase el Otelo original de Shakespeare con la tragedia del Otelo refundida y arreglada ya á las leyes del teatro antiguo por Ducis, un célebre humanista francés, que es la misma que tenemos en castellano y la que se echa en nuestros teatros. El Otelo de nuestro teatro por el mero hecho de ser una tragedia arreglada es un desatino, porque yo jamás he podido entender ni en la lectura ni en la representacion por qué aquel hombre mata á aquella muger. ¿Y por qué? porque los movimientos que se notan en aquel hombre celoso no estan bastante justificados con las escenas anteriores, en las cuales debia describirse lo que era antes de amar, para comprender lo que sería despues de casado con la que amaba. Sino se ve todo esto con una suma claridad, es imposible se entienda por qué por un pañuelo dió muerte á la muger á quien adoraba. Esto no se entiende en la tragedia de Ducis. La tragedia de Shakespeare, á pesar de los yerros que en ella puede haber contra las reglas de verosimilitud material, es admirable: la de Ducis es un disparate, porque aunque se observen las reglas de esta verosimilitud, estan enteramente olvidadas las reglas de la verosimilitud moral, que es la primera que debe haber en el teatro.

Por todas estas razones, por la naturaleza de la accion que necesitan espresar los dramas modernos, se ve que la sencillez griega y latina era ya imposible en nuestro teatro, y que solo se puede describir con ella una accion sencilla, pero no lucha interior de las pasiones entre sí, ó de las pasiones con el deber, y que era preciso dar mas ensanche á este círculo. El auditorio español de aquella época no hacia las reflexiones que yo hago, pero es claro que si hubiera podido hacerlas las hubiera hecho; y su gusto, tiene bastante fuerza para mí para estudiar cuáles eran las ideas y sentimientos de la nacion en aquella época, á las cuales tenian que sujetarse por precision los que escribian para ella. Yo no puedo creer que una na-

cion entera como la española apetecia y aplaudia el drama de Lope de Vega, y lo ensalzaba tanto y con tanta vehemencia, y aun en el dia se aplaude, sino porque satisfacía las necesidades morales y los sentimientos de la misma nacion. Casi al mismo tiempo Shakespeare creaba el drama inglés, y lo creaba con la misma independendencia de las reglas antiguas que Lope de Vega; y ademas tenia el drama inglés, examinándole en general y sin intencion de despreciarle, otro defecto, que era el de la grosería, cosa de que se encuentran muy pocos ejemplos en Lope y sus imitadores. Estudiemos un poco el drama inglés, porque la conducta de Shakespeare, de ese genio de las tempestades, servirá mucho para hacer conocer la de Lope. ¿Por qué motivo logró tanto aplauso en Inglaterra? ¿Cómo lo logra en el dia y lo logrará eternamente mientras exista la nacion inglesa? Porque se dirigia á satisfacer las necesidades de la nacion inglesa, despues de la reforma, despues que empezaron á aglomerarse todos los elementos de vaivenes políticos. Porque escribió á fines del reinado de Isabel, en una época en que ya todas las tempestades políticas aglomeradas por los principios de la reforma iban á caer sobre Inglaterra, como en efecto tardaron poco en caer en el reinado siguiente, y mucho mas en el de Carlos I. ¿Y diremos que este teatro es despreciable, porque en él no se observa la misma marcha que se observa en el *Edipo* de Sófocles ó en la *Electra* de Eurípides? Esto no sería justo; sería condenar una nacion entera á una cosa imposible, á la falta de gusto: es imposible que una nacion entera carezca de gusto, carezca de tacto para aplaudir lo que deba aplaudirse.

Algunos han acusado á Lope de Vega, valiéndose de las mismas espresiones de él, de las espresiones en que él mismo censura su género: estas espresiones estan consignadas en *su arte nuevo de hacer comedias* que existe en el cuarto tomo de la coleccion de sus

obras impresa por Sancha. Escribió este arte á principios del siglo XVII; pero ya hemos dicho que empezó á dar comedias desde los años 80 del siglo anterior: á principios del XVII escribió este arte, y fué una de las materias que le señalaron en la Academia de que era individuo, porque ya hemos dicho que en esta época precisamente empezaron á crearse academias literarias en Madrid. A una de ellas pertenecía Lope de Vega, y habiéndose señalado á los individuos varios asuntos en verso ó prosa, le tocó á él este: escribía para literatos instruidos, para hombres que conocían los preceptos de Aristóteles y Horacio. Lope de Vega conocía lo que habia hecho, pero no podia defenderlo porque los estudios filosóficos no eran de su época, y se vió, pues, obligado en su arte á disculparse con el gusto del público: se vió precisamente obligado á condenar todo lo que habia hecho, y por eso dijo:

Y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves,
saco á Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Y al fin del mismo arte, en el cual da algunos preceptos útiles y otros impertinentes, dice:

Los trages nos dijera Junio Polus
si fuera necesario, que en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas,
sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano.

Mas ninguno de todos llamar puedo
mas bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo á dar preceptos, y me dejo

llevar de la vulgar corriente, adonde
me llaman ignorante Italia y Francia.

Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas
con una, que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias,
porque fuera de seis las demas todas
pecaron contra el arte gravemente?

Bien se ve que aquí no trata de formar un sistema: censura sus composiciones porque estan contra el arte que conocian los antiguos, que él alaba no por otra razon. Pero el verdadero sentir de Lope de Vega acerca de sus comedias, y que prueba que él las estimaba en mas de lo que dijo en el arte, se halla en su *Egloga á Claudio*, y no sé por qué la llama así, debiéndola llamar *epístola*. Esta égloga está en el tomo IX de la ediccion de Sancha, y hablando de los poetas que le siguieron y le imitaron, y algunos de los cuales se habian hecho sus enemigos, dice así:

Débenme á mí de su principio el arte,
si bien en los preceptos diferencio,
rigores de Tereñcio,
y no negando parte
á los grandes ingenios, tres ó cuatro,
que vieron las infancias del teatro.

Pintar las iras del armado Achilles,
guardar á los palacios el decoro,
iluminados de oro,
y de lisonjas viles,
la furia del amante sin consejo,
la hermosa dama, el sentencioso viejo.

Y donde son por ásperas montañas
sayal y angeo, telas y cambrayes,
y frágiles tarayes,
paredes de cabañas,
que mejor que de pórfidos linteles
defienden rayos jambas de laureles.

Describir el villano al fuego atento,
cuanda con puntas de cristal las tejas

detienen las ovejas,
ó cuando mira exento
como de trigo y de maduras uvas :
se colman trojes y rebosan cubas.

¿A quién se debe, Claudio? ¿y á quién tantas
de celos y de amor definiciones?

¿A quién exclamaciones?

¿A quién figuras, cuantas

retórica inventó? que en esta parte

es hoy imitacion lo que hizo el arte.

Estos versos muestran que él estimaba sus comedias algo mas de lo que se veía obligado á confesar cuando hablaba á una academia, cuando ventilaba los principios como literato, y que estimaba en mas los aplausos del público que las reglas de Horacio y Aristóteles sancionadas por la antigüedad.

Otra de las acusaciones que se han hecho á Lope, es la mezcla de lo serio con lo jocoso: esto no fué invento de Lope; ya hemos visto que estaba introducido desde los tiempos de Juan de la Encina, le hemos visto y notado en algunas de sus églogas: es un medio bastante dramático ver cómo el vulgo recibe las ideas y sentimientos y acciones de los altos personajes. Este medio se funda en la espresion de Horacio:

Quidquid delirant Reges , plectuntur Achivi.

Al público le interesan los desaciertos ó las grandes acciones de los personajes ilustres: los griegos y romanos tenian un medio para indicar esta transmutacion que sufrían los hechos y sentimientos de sus grandes personajes en el vulgo, y este medio eran los coros, para los cuales da reglas Horacio en su epístola á los Pisones. Este ejemplo se imitó en los teatros modernos. Shakespeare en el suyo casi nunca falta á este principio: despues de una escena entre los personajes grandes en la cual se versan los grandes intereses del Estado, introduce otra del vulgo, de personas bajas, las cuales hablan de la misma materia, pero de diferente modo, y ejecutan lo mismo

que los graciosos de nuestras comedias, los cuales graciosos hablan de los intereses y pasiones de sus amos, y á veces con mas razon que sus mismos amos, como que estos estan apasionados, y sus criados no. No puede censurarse esto, porque siempre es muy dramático é importante ver pasar las grandes ideas y sentimientos por los cauces del vulgo y ver qué colorido les da.

En cuanto á comedias de santos y autos sacramentales no tenemos nada que decir. Hombres para quienes las procesiones y actos piadosos eran una diversion, bastaba que estas mismas procesiones, actos de devocion y milagros, se representasen para aplaudirlas.

Todas las objeciones que se han hecho, pues, contra el drama español como lo creó Lope de Vega, estan disueltas, y solamente nos falta tratar de los dotes y de los defectos de Lope de Vega considerado como un autor dramático, como un poeta dramático. En esta materia entramos en un mar desconocido; no tenemos guia ninguno. Muy poco de esto se ha hablado, porque casi todos los que lo han hecho de nuestro teatro, casi todos nuestros literatos que se han ocupado de él, ha sido para decir que no vale nada: pero es imposible que no valga nada una cosa que fué tan aplaudida y por tanto tiempo por toda una nacion, y que aun lo es despues de mas de cien años; yo no diré que todas, pero muchas de las comedias de Lope se han ejecutado y ejecutan con grande aplauso aun de los inteligentes. Es menester, pues, destruir esa preocupacion, que sería muy semejante á la de los ingleses, si dijese que debia pegarse fuego á las obras de Shakespeare; pero no lo dirán seguramente: son hombres que cuidan mas de la gloria de su nacion que nosotros.

Sin texto deben seguir las esplicaciones sucesivas, porque la obra de Moratin que nos servia de él, acaba aqui: es, pues, preciso que nos guiemos solo por nuestro propio estudio y escasos conocimientos.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

11.ª LECCION. — SEGUNDA DE LOPE DE VEGA.

La principal dote de Lope de Vega, considerado como poeta cómico, es la fecundidad en inventar situaciones dramáticas interesantes, motivadas en los caracteres y antecedentes de los personajes. La invencion, que en todos los géneros constituye el principal mérito del escritor, porque un libro sin originalidad es inútil, es tan rica y copiosa en el teatro de Lope, que podemos decir, sin temor de engañarnos, que leídas todas sus comedias, apenas estrañeremos ninguna combinacion dramática de otro autor, y nos parecerán las demas fábulas, imitaciones suyas.

La parte de la invencion, es en la que sobresalió Lope de Vega sobre sus antecesores, pobres en cuanto á la accion como Rueda y Naharro, desatinados y delirantes en la aglomeracion de incidentes desligados entre sí como Cueva y Virués. La fábula de Lope está llena de movimiento, de situaciones, de lances: hasta la esposicion misma se hace en accion y no en diálogos ó discursos. Por esta mina copiosa é inagotable de acciones dramáticas, por esta, no diré *arte*, sino *instinto* de revestir con formas escénicas un suceso histórico, una tradicion, una anécdota, un cuento, hasta un proverbio, es por lo que Lope ha merecido justamente el título de fundador de nuestro teatro.

La invencion de los caracteres, que es una parte de las mas esenciales de la poesia dramática, es tambien admirable en él, señaladamente de los caracteres femeniles. Nadie ha descrito con mas verdad, ni al inismo tiempo con mas ingenio, y por decirlo así,

con mas efusion de alma, la ternura y constancia del corazon mugeril, el valor del bello sexo, en las situaciones mas dificiles de la vida, y la disposicion á hacer los mayores sacrificios por el objeto que aman. Su manera de sentir el amor y los celos estan espresadas en las numerosas comedias de Lope con una variedad admirable, y correspondiente á las casi infinitas situaciones que inventó para describirla.

En los demas caractéres, generalmente hablando, observó la debida decencia. El lenguaje del padre anciano no es como el del jóven amante, del monarca poderoso, del criado, del pastor, del villano. Sus graciosos, aunque no personajes importantes en sus fábulas como en las de su sucesor Moreto, son criados de confianza, por decirlo así, y entran naturalmente en el diálogo sin inverosimilitud ni chocarrerías. La sal cómica de Lope no es cáustica, sino festiva: hace reir, sin que la risa sea á costa de nadie, ni aun de los personajes que estan en escena. La risa que él escita, es de agrado y de complacencia, no de malignidad, como la que escitan Quevedo ó Góngora, y tal vez Cervantes.

Con caractéres bien descritos, con una accion variada y copiosa en movimientos y situaciones, bien espuesta y sostenida hasta el fin, con una versificacion la mas fácil y fluida que ha existido en castellano, con un lenguaje puro, con pensamientos siempre ingeniosos, aunque no siempre oportunos, y con la gracia cómica que complace sin ofender, no es extraño que Lope, aventajando tanto á sus antecesores en todas estas dotes, se levantase con la monarquía de la escena. La misma abundancia de sus comedias, la misma facilidad con que las escribia, que debia ser un motivo, y justo, para crearlas incorrectas, aumentaba el prestigio: porque todos admiraban, cómo despues de haber encantado al público con un gran número de comedias, le quedaba todavía caudal para producir muchas mas. Los espectadores esperaban

siempre de él cosas nuevas y mejores; y su esperanza nunca fué engañada. Así conservó hasta el fin de su dilatada carrera el aprecio y el amor universal; merecido no solo por su ingenio, sino tambien por su excelente corazon, que nunca conoció las rateras pasiones del odio literario ni de la envidia del ageno mérito.

Concluiremos este elogio de Lope de Vega, que es muy verdadero si se atiende á sus escritos y al retrato que de él formaron sus contemporáneos, diciendo que si la Fontaine mereció ser llamado un *fabulero*, ó un árbol que produce fábulas, Lope con mas razon, debió ser llamado un *comediero*. En efecto, producía comedias con mas abundancia y prontitud que la Fontaine fábulas.

Réstanos que hablar de los defectos que en nuestro entender tuvo este insigne escritor cómico, y que pueden reducirse á dos clases: defectos de disposicion y defectos de elocucion. En cuanto á la falta de fuerza cómica que ya hemos notado, no fué defecto suyo, sino de su siglo. Era entonces imposible la comedia de Molière, es decir, la comedia de caractéres viciosos y ridículos. El poder del gobierno era absoluto á fines del siglo XVI: la autoridad de la inquisicion estensísima y terrible: el estudio filosófico de las pasiones oprimido por el miedo de desagradar á la autoridad civil ó á la eclesiástica: el pundonor, ídolo de los españoles, no permitia alusiones satíricas sin que fuesen vengadas con sangre. Donde no era lícito satirizar ni los abusos del gobierno, ni los de la supersticion ó hipocresia, ni los vicios particulares, que se hubieran visto obligados á castigar en el que los describiese, no podian presentarse en escena ni el *Tartufo*, ni el *Misanthropo*, ni *Jorge Dandion*, ni el *Avaro*; en su tiempo y lugar haremos ver de qué manera los sucesores de Lope hallaron medio de desfogar sin peligro en el teatro su vena satírica. Pero ni la época del fundador de nuestro teatro era á propósito para ello, ni Lo-

pe habia recibido de la naturaleza el don peligroso de la sátira. Así es que habiendo escrito tantas composiciones líricas, dramáticas, épicas, bucólicas y didácticas, el nombre de sátira no se halla al frente de ninguna de las innumerables obras de aquel portentoso ingenio. Volvamos ya á nuestro propósito.

Si la invencion de Lope de Vega, y aun la exposicion de sus fábulas es siempre agradable é interesante, la composicion, esto es, el movimiento de la accion durante la comedia, es casi siempre defectuosa, señaladamente cuando se aproxima el desenlace. Este defecto puede atribuirse á varias causas: pero este defecto existe, y es demasiado esencial para que yo deje de notarlo.

La invencion es del genio, es hija de la inspiracion: pero la composicion lo es del talento y del arte. Las escenas, los diálogos y los versos se hacen dictando la musa de la fantasía: pero la disposicion y el enlace de las diversas partes del drama, de modo que camine siempre á su desenlace, lo prepare, mantenga al espectador suspenso entre el temor y la esperanza, le haga adivinarlo, y se lo presente al fin en el tiempo oportuno como un resultado natural de los sucesos anteriores y de los caracteres de los personajes, esto necesita de mucha meditacion, de muchas combinaciones desechadas para elegir la mejor, en fin, de mucha correccion y tiempo.

Aunque concediésemos á Lope de Vega todo el talento maravilloso que desplegó despues su sucesor Calderon de la Barca en la parte de la composicion, era imposible que le hubiese sido útil, si atendemos á la manera con que componia sus comedias. El mismo dejó consignado en su *égloga á Claudio*, que mas de ciento fueron compuestas en veinte y cuatro horas; y es muy probable que el tiempo que tardó en las demas no escedió mucho del limitado espacio de un dia. Yo he visto algunos originales autógrafos suyos; y están escritos á todo el correr de la pluma con po-

quisimas correcciones. Cuando se escribe con esta precipitacion, pueden hacerse algunos buenos versos, algunos diálogos graciosos; puede presentarse una fábula interesante: pueden describirse escenas y situaciones que conmuevan ó diviertan; mas no es posible dar á todas estas partes la union que deben tener, si la composicion del drama ha de ser buena. Es preciso desechar unas cosas, corregir otras, substituir á una combinacion poco motivada otra que lo esté: y Lope no tenia tiempo para detenerse á este trabajo. *Quod scripsi, scripsi*, es la divisa de todos los que componen con precipitacion.

Su manera de trabajar era la siguiente: cuando ya habia formado en globo el asunto de su drama, y decidido alguna de sus principales situaciones, empezaba á dialogar y escribir versos. La exposicion era generalmente buena, porque al principio de su trabajo no estaba cansado todavía. Continuaba el drama, y no paraba nunca. Ostigado por la estrechez del tiempo, añadía escenas á escenas, mezclando en ellas con muy buenas situaciones cuantas gracias ó ingeniosidades le inspiraba su fecundo talento; pero sin ninguna ó muy poca prevision del desenlace. Cuando llegaba este, ó hacia intervenir un nuevo y desconocido personaje, que desempeñaba el mismo oficio que las divinidades en algunas tragedias del paganismo, ó bien descubria un secreto que pudiera haberse descubierto en la primera ó segunda jornada, ó en fin, violentaba los caracteres de los interlocutores para acabar la comedia.

Este cuadro que hemos formado no es hecho á placer, porque rara vez se nota en los dramas de Lope aquella unidad de intencion, aquel lazo que une todos los pormenores á la accion principal, aquella marcha, en fin, siempre progresiva de la fábula, aquella conexion íntima de todos los incidentes que admiramos en Calderon, y que es la perfeccion del arte. En Lope hay frecuentemente lances y situaciones, de las cuales parece que se olvida el autor en el progreso

del drama, sin sacar partido de ellos. Y en cuanto á la importunidad de los desenlaces, bástenos citar la comedia del *Perro del Hortelano*, bastante comun y repetida en nuestro teatro. Una condesa, enamorada de su secretario, le impide que quiera á otras mugeres; mas no se atreve á casarse con él por ser desigual suyo. Al fin, vencida de sus deseos, hizo esta transacion con su vanidad, y fué que dicho secretario fingiese ser hijo de un gran caballero: la ficcion se hace; pero Lope, no contento con aquella grandeza fingida, introduce al fin de la pieza á un conde que viene de luengas tierras buscando á su hijo perdido en la niñez, y averigua que este hijo es el mismísimo secretario: de modo que la ficcion sirvió de profecía á la realidad.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.

La misma causa que impidió á Lope de Vega componer bien sus dramas, es en nuestro entender la que introdujo tantos defectos é incorrecciones en la versificacion no solo de sus comedias, sino tambien, y aun mas, en sus demas obras. Digo *aun mas*, porque en las composiciones líricas, bucólicas y épicas, no se sufren los defectos de prosaismo de que tanto adoleció, por no poder ó no querer corregir, este insigne poeta.

Pero hay en sus obras otros defectos de elocucion independientes del prosaismo. Tal vez se enreda en cuestiones escolásticas que no vienen al caso; y entonces no se desdeña su musa de las frases y nomenclatura de la escuela. Otro defecto suyo, es el de citar autores, y discurrir y disputar sobre los pasages. Tal vez toma sus comparaciones de fábulas de historia natural; tal vez introduce nombres exóticos de animales, piedras ó vegetales; tal vez, en fin, es algo libre y falta á la decencia y á la limpieza. Todos estos defectos podian ser perdonables en su siglo; pero en ninguno puede serlo la elocucion, y mas en un poeta tan fácil, tan fluido, tan perfecto cuando escribia

inspirado. Si él hubiera corregido sus versos, no tendríamos de él á la verdad los veinte y un tomos en cuarto de la edicion de Sancha, ni hubiera dado al teatro 1800 comedias; pero lo que nos hubiera dejado, habria sido un modelo de elocucion.

Con este motivo me creo autorizado para hacer á los jóvenes alumnos de las musas que me honran con su atencion una advertencia importante. Si sienten en sus pechos el celeste calor de la inspiracion y el noble anhelo de la gloria literaria, vivan persuadidos de que el principal mérito de un escrito consiste en la elocucion. No basta ella sola; pero es necesaria. No basta hablar bien; pero al que habla mal no le leerá la posteridad, aunque sus obras no carezcan de mérito bajo otros aspectos; y ademas, la buena elocucion sufre un gran número de defectos, y cuando un libro no sirva de otra cosa, sirve por lo menos de modelo de buen lenguaje ya prosáico, ya poético, si está bien escrito.

Pero la buena elocucion no se adquiere, principalmente en la poesia, sino corrigiendo mucho. No se apresuren, pues, á presentar al público los primeros vuelos de su imaginacion, porque llegará el dia en que ellos mismos, conociendo los defectos de sus ensayos, se arrepientan de haberlos publicado. Pero *Nescit vox missa reverti*.

En nuestro teatro del siglo XVII tienen una prueba de esta verdad. Si la elocucion de los Lopes, Tirsos, Calderones y Moretos hubiera sido tan perfecta y castigada, como se nota en algunos pasages de ellos; si hubieran consultado mas bien á la perfeccion que al número de sus obras, no habria época ninguna de nuestra historia literaria en que su gloria yaciese en el olvido; y no seria necesario que yo emprendiese ahora, quizá con mas osadía que esperanza de buen éxito, resucitarla del sepulcro donde la arrojaron en la segunda mitad del siglo pasado las preocupaciones clásicas de la escuela francesa.

Pero séame permitido levantar la voz contra la in-

justicia de nuestros literatos. Seguramente se observan en Shakespeare, el padre del teatro inglés, mayores defectos de composicion y de elocucion, que los que hemos notado en Lope de Vega. Yo pregunto: ¿por qué una nacion tan culta y tan instruida como la inglesa le venera todavía? Se me responderá, y con mucha razon, que á pesar de sus defectos, tiene bellezas inimitables que los hacen olvidar. ¿Son menos grandes por ventura las bellezas de Lope que sus defectos? ¿O son los ingleses mas amantes que los españoles de la gloria de su nacion?

La idolatria, y aun la supersticion á favor de Molière, llega entre los franceses hasta tal punto, que no se suprimen en la representacion de sus piezas algunas frases y situaciones poco decorosas, antes bien se repiten con aplauso, y se sabe que los franceses, cuyo teatro clásico es castísimo, no sufririan las mismas frases ni situaciones á un nuevo poeta cómico. No aprobamos la escepcion, porque para mí la primer dote de todo escrito, mucho mas si es dramático, debe ser la decencia; pero aplaudo el principio de donde procede el privilegio concedido al genio y á la gloria nacional. ¡Y nuestros literatos del siglo XVIII se dejaron fascinar hasta tal punto por las producciones de un teatro extranjero, cuyo principio fué debido á las inspiraciones del español, que renunciaron á sus riquezas propias é inagotables por no ficiar una mina pobre y agena!

Confesemos, pues, algunos defectos de composicion y de estilo en el fundador de nuestro teatro; pero no desconozcamos sus grandes bellezas, la verdad de sus caractéres, el interés de sus situaciones dramáticas, la viveza de sus diálogos, la facilidad y variedad de su versificacion, y sobre todo, la riqueza y fecundidad de su invencion. Una edicion de comedias escogidas de Lope de Vega es una obra que falta á nuestra literatura, pues la antigua en veinte y cinco ó veinte y seis tomos es ya rarísima.

Digo de *comedias escogidas*, porque entre las que aun se conservan de Lope hay muchas que solo pueden servir de curiosidad bibliográfica, pero no de modelo ni instruccion literaria. El hombre portentoso que escribió 1800 dramas, no podria con razon aspirar á que todos circulasen en la república de las letras como buena moneda. Será necesario resolverse á condenar á perpetuo olvido aquellos que no se diferencian de los de Juan de la Cueva ó de Virués, sino quizá por la versificacion y el lenguaje, señaladamente los históricos y los de santos, en los cuales Lope de Vega es muy inferior á sí mismo, hablando en general. Los de intriga, ó de capa y espada, como se llamaban ya entonces, son mucho mejores.

Antes de justificar con ejemplos, tomados de las obras de Lope de Vega, cuanto hemos dicho acerca de sus prendas y defectos, me parece conveniente distinguir los diversos géneros de drama que cultivó; y aun quisiera estender ó indicar las mejores comedias que escribió en cada uno, á lo menos de las que yo conozco, pues ni todas las suyas he leído, ni todas han visto la luz pública.

Los géneros de drama que escribió Lope de Vega fueron los siguientes: primero, el de costumbres, en que mas se acercó á Terencio y á Plauto, é imitó acaso sobradamente la licencia de los cómicos antiguos. Llamo género de costumbres aquel en que se pintan los vicios de los hombres en sociedad, y se retratan sobre la escena; pero ya hemos visto que los defectos que suelen presentar en la sociedad las personas de cierta clase no podian entonces ser representados en el teatro, y así en aquellos dramas en que Lope de Vega quiso imitar, quiso acercarse al género de Terencio y de Plauto, quiso ridiculizar los defectos de los hombres, hubo de escoger por objeto de su vena satírica las clases mas inferiores de la sociedad. *El anzuelo de Fenisa*, que es una de las mejores suyas en este género, tiene por objeto ridiculizar á

una muger galante é interesada , y á los jóvenes que se dejaban engañar de esta y hacerla heredera de sus bienes. Todavía es un poco mas liviana , mas licenciosa otra comedia del mismo Lope, *El galante Castrucho ó el Rufian Castrucho*, que este título tiene en la lista de comedias suyas que trae el mismo Lope en el prólogo del *Peregrino en su patria*. De estas comedias, que yo he llamado siempre *Terencianas*, hay muy pocas en la gran coleccion de Lope , pero hay algunas. Segundo, las comedias de intriga amorosa ó comedias de capa y espada. En este género fué original y mejor que en ningun otro. A él deben referirse muchas en que , aunque se introduzcan reyes y emperadores , la fábula no versa sobre hechos históricos , sino sobre intrigas de amor y celos: como *Obras son amores y no buenas razones*; *¡Sino vieran las mugeres!* y otras muchas. Esta comedia de intriga, llamada entonces de capa y espada, y que en el dia pudieran llamarse tambien comedia novelesca, es el drama ó género de drama que mas se cultivó por nuestros cómicos antiguos, y en él sobresalió mucho Lope de Vega. El carácter de este género no se deduce del grado ó lugar que ocupan en la sociedad los personajes, porque hay muchas comedias, así de Lope como de Calderon y otros , en las cuales los interlocutores son reyes, príncipes y personas de la clase mas elevada de la sociedad. Pero no se introducen como reyes ó príncipes, sino como amantes y celosos, y la fábula no depende de un hecho histórico , sino únicamente de una combinacion novelesca inventada por el autor. Tercero , las comedias pastoriles, género que le agradaba mucho , y en que imitó *al pastor fido* de Gueriní, pero dando mas complicacion é interés á la fábula. Sobresalió en este género por las escelentes descripciones poéticas que admite. En todas las obras de Lope de Vega se ve el interés con que describe las bellezas sencillas , las escenas hermosas de la naturaleza , los placeres de la vida del campo y la sencillez

de costumbres que es consiguiente á ella ; por consiguiente en estos encontraba un ancho campo al género de poesía que él mas amaba. Pero introdujo tambien en estas comedias el mismo gusto novelesco que en las demas. *El Aminta* del Taso no puede decirse que fué nunca para Lope de Vega un modelo ; mas tampoco fué el *Pastor fido*, cuya fábula es mas complicada que la que se ve en el *Aminta*. Este pertenece al género clásico en materia de égloga ó en cuanto á poesía pastoril. Cuarto, la comedia heroica ó de sucesos verdaderos ó de sucesos creidos verdaderos, como la historia de Bernardo del Carpio : de esta hizo una comedia que seguramente no es la mejor, *El casamiento en la muerte*. En las comedias de este género se observa en Lope mas celeridad que en otro alguno. Participaban sin duda de los defectos que este género histórico tenia en las comedias de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués sus antecesores. Alguna de ella, como *La mayor victoria de Alemania*, fué una comedia de circunstancias. La campaña que hizo en Alemania don Gonzalo de Córdoba en la guerra de los treinta años , da el motivo á esta comedia ; y en ella el objeto y la intencion , y todo está en elogiar el mérito de aquel guerrero ; por eso la he tenido por de circunstancias. Alguna otra se encontrará de esta especie entre las infinitas de Lope. Quinto, la tragedia : puso él el título de tragedias á algunas de sus composiciones , porque el desenlace era lastimoso, aunque la forma fuese la misma que en sus demas dramas : de modo que no hay mas diferencia entre lo que él llama comedia , y lo que tal vez llama tragedia, que en la primera el desenlace es agradable , y en la segunda es funesto. Sexto, la mitológica : por lo general son comedias de teatro. Séptimo, las de santos : tambien de apariencias teatrales , en las cuales estaba recibido que se introdujesen los demonios saliendo por escotillon , y los ángeles por nubes. Estos dos géneros por sí son ya bastante inferiores , el uno por ser de

una creencia que no nos pertenece, porque no es del catolicismo, y el otro por acercar demasiado al auditorio los objetos de su creencia. No tienen en Lope bastante mérito. Otra cosa sucede en Calderon, como veremos cuando lleguemos á él. Octavo, la filosófica ó ideal; en que se conoce la intencion de desenvolver alguna máxima de moral universal; género en que Lope se elevó apenas sobre la comedia de intriga, y que Calderon llevó despues á un alto grado de perfeccion. Ya he dado este nombre de filosófico á este género de comedias, por cuanto tiene por base una máxima de moral; la he llamado tambien ideal, porque en ella se prescinde de la historia, de la verosimilitud y de toda situacion exterior; no se contempla por decirlo así mas que una máxima encarnada en los personajes mismos de la fábula. Con citar la *Vida es sueño* de Calderon, doy á conocer cuál es el tipo de este género. Hay reyes y principes en ella, que no han existido jamás: allí no hay mas que la máxima de que la *vida* no es mas que un *sueño*, y que importa mucho obrar bien para cuando despertemos. Algunas de estas comedias tiene Lope, pocas; pero no puedo dejar de citar en este momento una hermosísima suya, *Las flores de D. Juan*, en la que se ven dos hermanos, de los cuales el uno es rico y malo, y el otro era pobre, pero lleno de prendas muy recomendables. La suerte cambia, y el rico llega á ser pobre, y habiendo en su riqueza maltratado mucho á su hermano, es luego en su pobreza socorrido por el mismo hermano que habia llegado á ser rico.

Los entremeses, loas y diálogos de Lope, obras hechas quizá en minutos, tampoco merecen mencion particular. Las de sus antecesores sí, porque caracterizaban los principios del teatro español: pero ya en su época deben llamar nuestra atencion composiciones mas importantes.

Hablaremos de la *Dorotea*, porque aunque no es una composicion escrita para ser representada, ni

puede serlo, porque coge un libro entero y es mucho mas larga que la tragicomedia de Calisto y Melibea, de quien hablamos al principio de estas lecciones, sin embargo tiene la forma dramática, y es una de las composiciones en que mas se complacia Lope de Vega, pues en la égloga á Claudio dice de ella:

«Y acaso de mí la mas amada.»

Si se atiende á los versos que introduce en la *Dorotea*, podremos decir que son los mejores de Lope: las quintillas, los versos del amor premiado, una porcion de sonetos muy hermosos, y un gran número de composiciones líricas que introduce con mas ó menos artificio; su prosa está perfectamente escrita: tiene algunas escenas en que se trata de literatura, y manifiesta que él sabia en estas materias, y que acaso no se sabia mas en su siglo. El lenguaje es puro, fácil, corriente como el de Lope en casi todas sus obras; pero se notan menos equivocaciones. Es una novela puesta en diálogo dramático; así es que no pertenece á los géneros que hemos examinado, pues no es drama ni composicion para ser representada: pero no he querido dejar de dar noticia de ella, así como dimos en su dia noticia de la Celestina.

No es posible señalar con exactitud la época en que fué escrita cada una de las comedias de Lope; pero tenemos un dato para conocer las que escribió antes del año 1605 en que publicó la novela del *Peregrino en su patria*, inserta en el tomo quinto de la edicion de sus obras hecha por Sancha. Esta es la lista de 558 comedias que insertó Lope en el prólogo de aquella novela, las cuales por consiguiente se escribieron en las dos últimas decenas del siglo XVI. Las que no esten comprendidas en dicha lista, pertenecen á época posterior.

En la leccion venidera justificaremos cuanto hemos dicho acerca del mérito de Lope de Vega, haciendo el analisis de algunas de sus mejores comedias. En este trabajo, y en los que haremos de la

misma especie , ó sobre las obras dramáticas de sus sucesores , me auxiliarán algunos de los señores alumnos de esta clase : pero como este trabajo debe ser voluntario , suplico á los que quieran emprenderlo que dejen sus nombres en la portería del Ateneo , para que me sean conocidos , y pueda yo designarles la materia que han de tratar.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

12.ª LECCION. = TERCERA DE LOPE DE VEGA.

Nadie ignora que la antigua comedia de los romanos se reducía á las intrigas de los esclavos, ya para engañar á un rufian, ya para sacar dinero á un padre viejo y avaro, todo con el objeto de que su hijo tuviese medios para lograr sus amoríos. Todos saben tambien de qué clase eran estos amoríos, imposibles de describir en la escena moderna. Terencio, con mucha mas filosofía é instruccion que Plauto, aunque con menos fuerza cómica, sacó de esta especie de albañal todo el partido posible, describiendo caractéres muy apreciables, señaladamente en los padres ancianos; y aun el mismo Plauto, que en la comedia de *los Cautivos* hizo la crítica del teatro romano en dos palabras, diciendo que *pocas piezas se representaban en él por las cuales los buenos se hiciesen mejores*, consagró el citado drama á la virtud, así como los demas lo estaban al vicio: porque no se encuentra en ellos mas que parásitos, rufianes, mugeres perdidas, mancebos ardiendo en amoríos indecentes, y esclavos favoreciendo la lubricidad de sus amos.

Lope de Vega, entre los infinitos asuntos que se le ocurrían para tejer de ellos la fábula de sus comedias, no se desdenó de elegir algunas, muy parecidas á las del teatro romano. En esta clase de comedias, que podrian llamarse *terencianas* ó quizá mejor *plautinas*, olvidó nuestro autor todos los sentimientos ligados al amor en la sociedad para la cual escribia; y así es espantosa en ellas la licencia desenfrenada de su expresion. El que tan bien sabia espresar el amor, y el que tan bien lo espresó en la *Esclava de su ga-*

lan, en la *Moza de cíntraro* y en otras mil comedias del género que era propio suyo, en el de que vamos hablando solo conoce el *amor físico* por una parte, y el interés por la otra.

De estas comedias las dos mas notables que yo conozco son el *Anzuelo de Fenisa* y el *Rufian Castrucho*. La primera, tomada de un cuento de Bocacio, es la fábula del que habiendo sido pródigo con una mujer perdida, hasta dejar todo lo que poseía en sus garras, halló al fin traza para recobrar su hacienda y burlarse de ella. Es mas regular y menos licenciosa que el *Rufian Castrucho*, y posterior á este drama, que se halla en la lista del *Peregrino en su patria*; pero solo he visto la refundicion que de la *Fenisa* dió al teatro D. Cándido María Trigueros; y así habré de decir algo, aunque sea brevemente, de la del *Rufian*, la cual no sé por qué tiene en una edicion que he visto de las comedias de Lope de Vega, el título del *Galan Castrucho*, contra el que le dió el mismo Lope en la lista ya citada.

En efecto, nada hay menos galán ni mas abyecto y despreciable que Castrucho. Llevóse de Sevilla á Italia una muchacha llamada Fortuna, y una especie de Celestina llamada Teodora, que la habia criado, y se estableció en una ciudad donde habia tropas españolas. El sargento, el alférez y el capitan de una compañía fueron bien recibidos en su casa; porque Castrucho, como buen rufian, no era celoso sino del dinero y las joyas con que sus amantes regalaban á Fortuna; para gastarlo todo en el juego; y para quitárselo, no es nada avaro de bofetones y de cintarazos.

En el primer acto se hace la esposicion, declarando el sargento al alférez su pasion con el motivo de pedirle prestado un vestido para que su dama se disfrace en una fiesta. Aquella noche habia de cenar con él Fortuna en su mismo alojamiento; pero al llevarla se la quita el alférez acompañado de algunos amigos; el capitan quiere hacer lo mismo con éste, y durante

la reyerta, Castrucho, que estaba en acecho de todo, se apodera de la dama y la vuelve á su casa.

En el acto segundo, Castrucho los revuelve á todos tres diciendo á cada uno que el otro tiene la dama, y que le quiere matar por amores de ella. Cuando los tres se preparaban á reñir, Teodora, que aborrecia de muerte al Rufian, por los palos que la daba, les declaró que Fortuna estaba en casa de Castrucho, y que este los habia engañado, por lo cual determinan buscarle para matarle á coces.

Ya la comedia llega á fines del segundo acto, y hasta aquí la fábula va enlazada con regularidad, así como habia sido espuesta y motivada con exactitud dramática; pero era preciso acabarla en el segundo acto y concluir la accion en el tercero, y esto es lo que Lope rara vez hizo bien. Dos nuevos incidentes, ni preparados ni ligados con la accion, vienen á complicarla de nuevo. El primero es que Teodora, deseosa siempre de buscar un protector poderoso para su alumna, habla de ella al general en jefe del ejército, el cual, solo por la descripcion de la Celestina, manda á su maese de campo que lleve á la dama á un jardin que tenia fuera de la ciudad para cenar con él. El otro es, que Beltran y Escobar, pagecillos de Castrucho, no son pages, sino mugeres disfrazadas, queridas en otro tiempo, y ya abandonadas, la primera del alférez, y la segunda del sargento.

En el tercer acto evacua Fortuna su cita con el general, que quedó muy pagado de la dama, y la envió á su casa con el maese de campo, el cual antes de conducirla, la llevó á la suya propia. Este trato, observado por un page del general, llegó á noticia de S. E., el cual dispuso vengarse del maese, del modo que despues veremos.

Entre tanto Castrucho, buscado y amenazado por las tres autoridades de la compañía, no encontró mas arbitrio para librarse de su furia, que prometer á cada uno, porque tuvo la fortuna de hablarles sepa-

rados, que aquella noche les entregaria á Fortuna. En efecto, al capitán, que fué el primero que llegó á su casa, le entregó á la vieja Teodora lo mas compuesta que pudo: al alférez le dió á Beltran, vestido en su trage propio de muger; y al sargento á Escobar. En cuanto á la verdadera Fortuna, estaba en casa del maese de campo.

Suena repentinamente la generala, y todos acuden á la plaza: rebato falso, con que el general hizo interrumpir la cita del maese. Este acudió con Fortuna á la plaza, y la dejó en poder de Castrucho, que tambien habia acudido como soldado aventurero que era, aunque fanfarron y cobarde, si bien valeroso para maltratar á las mugeres.

Llegan tambien los tres de la compañía: todos maldicen la llamada, y se muestran contentos con el lote que les habia tocado. Castrucho se maravilla: ellos vacilan, y hacen venir las mugeres para desengañarse. Llega el general, riñe por ver tantas mugeres en la plaza entre la tropa, los pages fingidos le esponen los derechos que tienen á la mano y al corazon de sus amantes, el general los manda casar *so pena de horca*; Fortuna pide que obligue á Castrucho á casarse con ella, el general condesciende, y Castrucho acaba la comedia hecho capitán de infantería por el mérito de su muger.

Todo esto es desatinado (no diré inmoral, porque en vano se buscaria la moralidad en los dramas de esta especie), aunque no carece de ingenio ni de mérito cómico el artificio de Castrucho para hacer de una muger cuatro. En general las situaciones son dramáticas y de efecto, pero mal motivadas. En cuanto á las unidades de lugar y tiempo, no estan enteramente quebrantadas en este drama.

Lo mejor que hay en él, son los caractéres. El de Castrucho está muy bien descrito, señaladamente su cobardía y su fanfarronada. No lo está menos el de la vieja Teodora, tercera de su alumna, vengati-

va y siempre apaleada. En los militares estan bien descritos tambien los vicios propios de una tropa acuartelada en una ciudad. En el carácter de Fortuna se reconoce la mano maestra de Lope para pintar mugeres. A pesar de la ignominia en que yace, tiene algunos rasgos que prueban su deseo, aunque ineficaz, de salir del abismo, y de casarse con el hombre que poseia su primer amor.

La versificacion es mejor á los principios de la comedia que al fin: fenómeno que se observa en casi todas las comedias de Lope, por la razon de la priesa que indicamos en su lugar.

Hé aquí algunos versos de la esposicion:

D. Alvaro. Vila, señor don Jorge, en una quinta
 donde fuera del campo está alojada,
 mas hermosa que el sol cuando nos pinta
 el alba de colores matizada:
 una encarnada y venturosa cinta
 que á la megilla hermosa y encarnada
 hurtó el color, ceñida por su frente,
 á imitacion del arrebol de Oriente.
 Los ojos, yo no sé que fuesen ojos,
 estrellas sí, ni aun pienso yo que estrellas;
 que quien al sol quitó sus rayos rojos,
 despreciará comparacion con ellas:
 decir yo que mi alma por despojos,
 ceniza el corazon de sus centellas
 llevaron, y quedó, será un lenguaje
 tan ordinario, que su cielo ultraje.
 Suspendíme, elevéme, quedé muerto,
 viví, torné á morir, estoy sin alma.
 Ya con bonanza voy seguro al puerto,
 ya me detiene la esperanza en calma:
 alegre y triste estoy, dudoso y cierto,
 mil esperanzas ya me dan la palma,
 mil miedos me la quitan, y sin celos,
 de celos muero y quéjome á los cielos.

D. Jorge. Por Dios, señor sargento, que no hubiera

pintado algun poeta en diez canciones ,
 cuando á su dama dilatar quisiera
 del estrellado polo á los triones ,
 tan bien su perfeccion , aunque estuviera
 tres meses castigando sus borrones ,
 y que de solo oiros vuestro acento
 me habeis enamorado el pensamiento.
 En efecto , la dama es forastera ,
 qué digo forastera , es castellana ,
 qué aqui en el campo nuestro y donde quiera
 se lleva como Venus la manzana :
 dichoso habeis andado y de manera
 que ya la envidia fiera é inhumana
 os sigue por los pasos que habeis dado ,
 pero teneis , D. Alvaro , mi lado .
 Mirad si de mis prendas y vestidos
 hallais alguna cosa que ofrecella .
 Sean esos baules descogidos
 que alguna gala habrá que guste de ella ,
 mis criados tendreis apercebidos
 para servilla , para andar con ella ,
 mi alojamiento siempre estará á punto
 que con su dueño os sirve todo junto .

D. Alvaro. Beso , señor alférez , vuestras manos ,
 que basta ser los dos de una bandera
 y casi de una tierra y castellanos ,
 para hacerme merced de esa manera ,
 que de vuestros respetos cortesanos
 no menos liberal valor se espera ,
 y mayormente para mí que he sido
 yedra que en vuestros muros he crecido .
 El dia que yo vi , volviendo al cuento ,
 esta dama gentil , esta hermosura ,
 vi detras de ella un negro paramento
 y una fantasma de la noche oscura ;
 una vieja , señor , bebiendo el viento :
 que cual suele la sombra en pintura ,
 parecia detras del ángel bello ,

punto al realce y luces del cabello :
 vi mal agüero en ella.

D. Jorge. ¿Y hálo sido?

D. Alvaro. ¡Yermo si lo fué! porque esta hembra
 de mayor interés que ha producido
 el mas villano que la tierra siembra,
 no hay pez, apenas en la red caído,
 cuando parte por parte lo desmiembra,
 sacándole el dinero con los sesos
 de la menor medula de sus huesos,
 tiene unos ojos vivos que parece
 que como dos lancetas los aguza,
 de dia duerme, en viendo que anóchece
 sale como murciélago ó lechuza.
 No que á maitines con los frailes rece
 porque entre diez y once ronda y cruza
 los cuerpos del real adonde habia
 los cuerpos del motin el otro dia.
 Flacas las dos inútiles quijadas,
 desgarrados los labios de la boca,
 altas las negras cejas y tiznadas,
 y en ellas una reverenda toca,
 las manos de raíces, ya doradas
 del oro y plata que recibe y toca,
 los pechos hasta el vientre, que hay con ellos
 para cuatro corcovas de camellos.
 Quien no la ve aldeando (1) por la calle
 no ha visto posta, ni serpiente ha visto
 cuando la cola aciertan á pisálle,
 como aquesta tercera de Calisto;
 sustenta en fin su envejecido talle
 con almidon, sustancias, farro y pisto,
 y á mi costa tambien parte sustenta
 que como el cardo y pago la pimienta.

(1) Es andar meneando las faldas como suelen las viejas al andar de un lado á otro.

Los siguientes versos en que Teodora aconseja á Fortuna que aproveche los años de su juventud , no son indignos de alguna de las odas en que Horacio ha tratado el mismo asunto.

Teodora. Hija , si de los viejos
no tomáis las costumbres que os enseñan
sus dichos y consejos ,
y tan ligeramente se desdeñan
de vuestros pocos años ,
¡ qué tardè (1) llorareis mis desengaños!
que si cuando el tesoro
de ese cabello rubio convirtiese
en blanca plata el oro ,
y en plata falsa que ninguno quiere
aun dar por ella cobre
por necesidad y hacienda que le sobre ;
y si cuando las rosas
de esos graciosos labios y megillas
gorditas y lustrosas
se vieren como aquestas amarillas ,
y los ojos hundidos
detras de las narices consumidos ;
y si cuando los dientes
haciendo fueren horcas en la boca
ó cual ojos de puentes
se viere la igualdad que agora apoca ,
las perlas ensartadas
entre esos dos corales engarzadas ,
¿ quereis hallar contentos ,
quereis hallar amigos que os regalen
y que beban los vientos
porque con ellos su esperanza igualen ,
y no la hallando abierta
que os bañen de sus lágrimas la puerta ?

(1) Parece que debia decir bien pronto; bien es verdad que no se refiere al tiempo sino á la oportunidad , y quiere decir tarde ya para el remedio.

Engañase bobilla,
 engañase bobaca, bobarroca
 flaquilla, lloroncilla
 que luego se amartela y apasiona.

Celebrando Teodora al capitán las gracias de Fortuna, dice:

Teodora. Héla enseñado á lavar,
 sabe un poco coser,
 con algo de respuntar
 sabe escribir y leer
 y con extremo contar.

Alf. ¿Qué cuenta? = *Teodora.* Lo que le dan.

Yo he escogido los únicos pasajes que se pueden leer en una sociedad culta. El resto de la comedia es un albañal; felizmente es muy rara; yo la tengo copiada del único ejemplar que he visto en un tomo de una coleccion antigua de comedias de Lope de Vega.

Basta ya de esta comedia y aun de este género. *El Anzuelo de Fenisa*, á pesar de haberla refundido Trigueros, cuyo hielo era capaz de destruir toda la sal y pimienta de Lope, no gustó en los teatros de Madrid. En cuanto al *Rufian* formaré muy mala idea de las costumbres y del gusto del auditorio en que pueda tolerarse; porque no olvidemos nunca que el buen gusto y la inmoralidad son incompatibles. Pero aun así como está este drama, si se compara con los anteriores de Naharro, Cueva y Virués, es un paso inmenso dado en la carrera del arte escénico.

Vengamos ya á la comedia novelesca, á la verdadera comedia española, á la que Lope animó y dió vida, tomando por base la composicion informe de Naharro; y elijamos entre tantas como escribió en este género, la de *Querer su propia desdicha*, recién puesta en el teatro, menos conocida y mas arreglada que otras muchas. Aquí el amor es ya una verdadera idolatría, y tiene los caracteres propios de una pasion moral.

En el palacio de Alfonso, rey de Castilla, habia dos damas sirviendo sin duda á la reina madre ó á la

infanta (pues el autor no se cura de explicar por qué se hallan en palacio). Sus nombres son Doña Angela, hija de un rico-hombre, y Doña Inés. Ambas quieren á D. Juan de Cardona, caballero de sangre muy ilustre, pero pobre: mas él solo quiere á Angela; y á Inés, que es su prima, solo muestra el afecto de pariente.

Cardona fué enviado á Aragon, con quien estaba en guerra Castilla, para ajustar las paces que el rey Alonso deseaba mucho. Con su prudencia y tino satisfizo los deseos de su rey, y aun dejó entablado el casamiento entre el de Castilla y una infanta de Aragon. A su vuelta á Toledo, en cuyo palacio es la accion, empieza la comedia. Halla á su Angela tan constante como él volvía: da cuenta al rey del feliz éxito de su embajada, y el rey quedó tan contento de él, que habiendo sabido de Tello, criado bufon de D. Juan, que este era pobre, le da rentas con que pueda mantenerse, y le confía su amor á Doña Inés, encargándole que la hable á favor suyo. Aquí termina el primér acto, en el cual se hace la esposicion con suma claridad, aunque sin enlace, que es uno de los defectos de esta pieza; porque el espectador, viendo á los dos amantes tan bien avenidos, y á D. Juan en la carrera del favor, no prevee ningun obstáculo al logro de sus deseos, pues el de la pobreza de D. Juan para casarse con una heredera rica, iba á cesar con las mercedes del rey.

En el segundo acto habla D. Juan á Doña Inés en el amor de D. Alonso. Angela se muestra disgustada de esta conversacion; pero su amante, con permiso del rey, la satisface, ocultando como leal y cuerdo la verdadera causa, y diciéndola que se estaba tratando el casamiento de Doña Inés y D. Nuño, otro caballero de la corte. El rey, cada vez mas contento con su valido, y deseando enriquecerle para que pueda pedir la mano de su amada, le da la alcaidía de Calatrava, y los títulos de conde de Villanueva y duque de Arévalo. Este es el verdadero enlace del drama; porque Angela, apenas ve á su amante tan lleno de riquezas y dignidades, re-

nuncia á él, y declara que no le recibirá por esposo.

Esta determinacion de Doña Angela no está motivada ni en su carácter ni en sus precedentes, y así tiene el mayor defecto que puede tener una combinacion dramática, que es la inverosimilitud moral. Es verdad que en el primer acto hay una escena en que Angela no quiere dar el parabien á D. Juan de los favores que el rey empieza á hacerle, porque desde que priva le parece su amante mas entonado y menos rendido; pero esta acusacion es injusta, y ese recelo vano no puede ser motivo de una resolucion tan violenta. Lope debiera haberla fundado mas clara y esplicitamente ó en la altivez del carácter de Angela, ó en la delicadeza de su amor, que queria engrandecer á su amante y no que él la engrandeciese, ó en celos fundados aunque los disimulase con aquel pretesto, ó en fin, en alguna altanería y soberbia desusada en D. Juan, desvanecido por los favores del monarca. Nada de esto hay en la comedia: D. Juan es modelo de amantes por su constancia y ternura, y de buenos validos por su nobleza y afabilidad.

En esta comedia se conoce mas bien quizá que en otra alguna la precipitacion con que escribia Lope. Se conoce que conforme iba escribiendo las escenas, iba inventando incidentes que motivasen la resolucion de Angela: supone por un momento á D. Juan celoso de D. Nuño, y tambien del rey; supone á Angela, tambien por un momento, celosa de Doña Inés; pero estas escenas episódicas, que él aglomeraba por si alguna le sacaba del apuro ó le sugeria alguna idea útil, no bastaban para justificar la resolucion de aquella muger singular. Era necesario haber vuelto atrás y describir con mas exactitud el carácter que queria dar á Angela; pero Lope nunca volvia atrás ni corregia.

En el tercer acto, desesperado D. Juan por verse desechado de Angela, y conociendo que su grandeza era el obstáculo para su felicidad, determina perderla con la privanza, y arriesga su honor y su vida. Finge

una carta dirigida al rey moro de Granada, en la cual le prometia entregarle la fortaleza de Calatrava, y hace que llegue á manos del rey con el objeto de que le quite cuanto le habia dado; pero Tello su criado, á quien Alonso queria mucho no solo por sus gracias, sino tambien por la hidalguía de su conducta, viendo la locura de su amo, se anticipa á avisar al rey de todo.

Alonso lleva muy á mal que D. Juan se esponga á perder su honor por una desesperacion amorosa, y cuando la carta llegó á sus manos, le arroja de su presencia, le despoja de todos sus títulos, dignidades y riquezas, y le reduce á la clase de un caballero deshonorado por traidor. Angela, á quien el mismo rey habia contado el artificio de D. Juan para perderse, le quiere entonces mucho mas, cuando Inés le niega no solo por esposo, sino tambien por pariente. Alonso da á Angela los títulos quitados á su amante, y condena á este á que pida humillado la mano de su dama, que la concede de bonísima gana. Este tercer acto está mejor construido que el segundo, y sus situaciones son menos episódicas y mas interesantes.

Los caracteres del rey, de D. Juan y de Tello estan bien descritos: el de Doña Angela no está bien desplegado hasta el tercer acto, debiendo haberlo estado en el primero, y ese es el defecto capital del drama.

El lenguaje es siempre noble y caballeroso, aunque la versificacion no es tan buena como en otras comedias de Lope. Citaremos algunos pasages que nos han parecido mas dignos de nota.

Es bastante original y graciosa la razon que da Tello en el primer acto hablando con el rey, para haber sido cochero.

Tello. De cochero le servia.

Tuvo palabras un dia
con un cierto D. Tristan
que tenia tres criados.

Metió mano mi señor
para todos, que el valor

vale por muchos soldados.

Yo, reconociendo el pan,
salto del coche, el azote
dejo, y del primer bote
calvo al señor D. Tristan.
Luego al primero embisto
doy un tanto, y al segundo
de un cintarazo le hundo.

Finalmente, yo resisto
toda una calle de gente;
mi señor agradecido
vuelto en silencio el ruido
Tello, un hombre tan de bien
no quiero que sea cochero,
me dijo amorosamente:
¿sabes leer, lo primero?

— Y aprendí á escribir tambien.

— ¿Pues cómo diste en el coche?

— Era noble, y no sabia
cómo á caballo andaria
de dia, y tambien de noche,
y con aquesta invencion
hallé un eterno caballo
donde parece que hallo
mi propia imaginacion.

Rey. Con engaño semejante
veniste á ser caballero
en figura de cochero.

Tello. Dijole un representante
á César en Roma un dia,
mientras un rey represento
pienso que lo soy, contento
de mi propia fantasía.
Y así yo, que eternamente
iba á caballo, señor,
caballeresco valor
tuve clavado en la frente.

No es menos gracioso el medio para disimular los

malos caballos que tenia en el coche D. Juan, y á los cuales pinta al rey de esta manera: .

El coche que yo decia
 tenia sus dos caballos
 que si quisiera casallos
 sin dispension podia,
 no eran parientes, y es claro
 que todo estaba seguro
 que el uno era bayo oscuro
 y el otro era bayo claro.
 Yo que por ese lugar
 teñidos mil hombres vía,
 dije al bayo claro un día,
 por Dios que os he de ensuciar.
 Hice un cierto cocimiento
 que una vieja me enseñó,
 lavé el caballo y salió
 carmesí como un pimientó.
 Y por no dar que reir
 si este del otro desdice,
 dos saltambarcas les hice
 con que pudiesen salir.

El rey contando sus amores á D. Juan trata de informarse de los de este con Doña Angela, lo que empieza á dar á D. Juan algunas sospechas; pero el rey que lo conoce, le tranquiliza diciendo:

Rey.

Sosiega,

sosiega, D. Juan, el pecho,
 que te he visto en las colores
 que piensas lo que no pienso.
 No la tengo voluntad,
 aunque sus merecimientos
 bien pudieran obligarme,
 porque en otra parte he puesto
 los ojos, y aunque en la misma
 como piensas, te prometo
 que los quitára, obligado
 de lo mucho que te quiero.

D. Juan. Señor, á tanta merced,
y tanto favor, no tengo
para cada parte un alma. Pero...

Rey. No mas. ¿Qué era aquello
que te dió?

D. Juan. Aquella sortija
con este liston de celos.

Doña Angela le habia dado una sortija con un liston azul.

Rey. Dirás tú, ¿por qué pregunta
el rey, sino le va en esto
nada, tantas cosas? Mira,
mira, D. Juan, un enfermo
huelga de tratar con otro
del mismo mal, el remedio
de su enfermedad, y así
me informo para sabello.

Cuando Angela se manifiesta algo celosa por ver á D. Juan hablar con su prima sobre sus amores del rey, D. Juan calla que se lo habian encargado. El rey dice que porque no la satisface, y responde así:

Rey. ¿No es mucho que sospechase
que tú amores la decias
y no la has desengañado?

D. Juan. Sin razon has agraviado,
señor, las verdades mias:
si perdiera á Angela bella,
alma por quien tengo vida,
vida al alma tan asida
que vivo y muero por ella;
si pensára que jamás
la habian de volver mis ojos
por celos, ó por enojos,
que no hay que decirte mas,
no le dijera un secreto
que tú me dijiste á mí.

Este tono y estos sentimientos caballerosos eran entonces la delicia de los espectadores.

Describiendo Tello á Doña Angela la casa nueva que ya como grande habia puesto D. Juan cuando le habian hecho conde y duque, hace una especie de censura de las familias de los grandes de su tiempo, y dice así:

Tello. Maestresala limpio y diestro,
mayordomo miserable,
y secretario discreto.
Caballerizo galan,
Rapio rapis dispensero,
page bellaco, lacayo
gran bebedor, mal contento
cochero, libre y sin alma,
y goloso cocinero.

Poco antes habia dicho hablando de los músicos:

Tello. Tiple goloso, contralto
loco, tenor siempre necio,
contrabajo bebedor.

Estos eran los apodosos que ponía el vulgo á esta clase de gentes; el vulgo y los que no eran vulgo.

Cuando Doña Angela despues de la elevacion de D. Juan manifiesta que la disgusta y que no le recibirá por marido, dice Tello:

Tello. Eso sí *tened*
disgusto en amor tan llano,
placeres de amor fingidos,
que siempre sois advertid
como vinos de Madrid
aguados y mal medidos.

Esta comparacion es muy digna del carácter que tiene Tello, y muy graciosa: parece que esto de aguar el vino en Madrid es muy antiguo, pues el mismo Lope hablando con Madrid en una cuarteta dice que por mas fuentes que en él se construyan, siempre se hallarán mas en las tabernas: no me acuerdo de los versos, pero el concepto es este: por mas fuentes que hagais, mas en las tabernas tendreis.

Cuando el rey sabe el artificio necio y desesperado

de que se ha valido D. Juan para hacerse pobre y reducirse á una clase ínfima por complacer á Angela, quedándose solo despues de retirado Tello, dice un soneto que es uno de los buenos que hay en las comedias de Lope, y es este:

Rey. Pasó Leandro el Abideno estrecho
cortando montes al licor salado
con los brazos de amor: y el abrasado
Piramo, se pasó por Tisbe el pecho.
El Ateniese en lágrimas deshecho
pide la estatua al popular senado;
Hércules, de sus fuerzas despojado,
muger estuvo entre mugeres hecho.
Todos hallaron en amor disculpa,
piérdese el seso en él, la razon clama;
mas no D. Juan, pues el honor le culpa.
Niéguele el tiempo de laurel la palma,
que de perder la vida amor disculpa,
pero no el honor, parte del alma.

Es un soneto de un pensamiento bastante bien acabado: yo he dudado un poco á quién era la alusion de la estatua: creo será Pigmaleon, que habiendo hecho una estatua muy hermosa para el pueblo de Atenas, se la pidió luego á este porque se enamoró de ella, y los dioses la animaron por favorecer sus amores.

Antes de concluir la comedia, D. Juan y Angela dicen unas endechas, generalmente buenas en Lope de Vega; pero estas son bastante endebles, por lo cual no las leo; solamente leeré el diálogo entre Doña Inés y el rey.

Rey. Ya te he dicho por qué intento,
Doña Inés, tu casamiento.

Inés. Cuando contigo privase,
cuando fuese lo que fué.

Rey. ¿Pues no amabas á D. Juan
por gentil hombre y galan
con tanta firmeza y fé?
en aquel tiempo no era

D. Juan mas que bien nacido.

Inés. Y el no ser ya lo que ha sido
me obliga á que no le quiera.

Rey. Estraño efecto en muger,
estraña contrariedad
que hoy no tenga voluntad
de lo que la tuvo ayer.

Inés. Señor, si yo le miraba
como tú, ¿de qué te admiras?
pues los favores son iras
que tu Magestad le daba.

¿No ves que su amor se acaba
y el mio se maravilla?

Hízole igual á tu silla,
y en una hora le has deshecho;

¿y espántate que mi pecho
imite á un rey de Castilla?

Ayer le hiciste subir
donde el sol su carro encierra,
y hoy no le has dejado tierra
adonde pueda vivir;

¿y no quieres inferir
que una muger pueda ser

mudable, si á tu poder
hace mayor repugnancia,
sabiendo que no hay distancia
desde mudanza á muger?

Rey. Tienes razon, has vencido;
pero si ocasion me ha dado
don Juan, ¿no queda probado
que D. Juan no te ha ofendido?

Inés. ¿Y no basta que haya sido traidor?

Rey. No sé si es traidor,
pero de amor lo es mayor
cuando en desdicha le vieras
mostrára su fuerza amor.

Tú debes, Inés, de ser
de las de viva quien vence,

y así es bien que yo comience
 á dejarte de querer ,
 porque es cierto que muger
 que deja á un hombre caído ,
 ó en su vida le ha querido ,
 ó tiene como tirano
 el amor en una mano
 y en otra mano el olvido.

Luego dice Doña Angela:

Angela. No le habrá querido Inés,
 que le quisiera despues
 que pobre y deshecho está.

Inés. Pues Angela, ¿ quién habrá
 que quiera á quien ya cayó
 en desgracia del rey?

Angela. Yo.
 Que de esa voz eco he sido ,
 que si cayó, yo le querido
 darle la mano, y tú no.
 Yo le quise con verdad ,
 y la verdad es tan fuerte ,
 que no la mata la muerte ,
 ni la ofende la crueldad.
 Subióle su Magestad
 hasta el sol, de los cabellos
 mas ya que le suelta dellos
 porque no se haga pedazos ,
 quiso ponerle mis brazos
 para que caiga sobre ellos.

Este trabajo del analisis de algunas comedias de Lope, señaladamente las mas notables, se seguirá en la leccion siguiente: nos queda que hablar de las comedias pastoriles y de la ideal, género que no cultivó mucho, pero del cual se cuentan algunas entre las infinitas suyas.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

15.ª LECCION. = CUARTA DE LOPE DE VEGA.

Muchos motivos he tenido para analizar con preferencia entre las tragedias de Lope la del *Castigo sin venganza*. El primero es, que este drama fué compuesto ya bien entrado el siglo XVII, pues aunque se hicieron de él en Sevilla ediciones espúreas, no se halla en la lista del *Peregrino en su patria*. Lope no la imprimió correcta y como *suya* hasta el año de 1654, fecha de la aprobacion del P. Francisco Palau, inserta con la tragedia y dedicatoria y prólogo de Lope, en el tomo VIII de la edicion de Sancha. Por consiguiente esta pieza se escribió cuando ya nuestro autor habia perfeccionado su gusto cuanto le era posible, y así es mas capaz que otra alguna para hacernos conocer hasta dónde podia llegar su ingenio en los asuntos trágicos.

El segundo es que sino me equivoco, he encontrado en el asunto del drama, y en el prólogo al lector, una alusion, aunque remota, probable, á la muerte del príncipe Carlos, hijo de Felipe II. El asunto es un duque de Ferrara que da muerte á su hijo y á su esposa, adúlteros é incestuosos; y al principio del prólogo dice Lope: *Señor lector, esta tragedia se hizo en la corte solo un dia, por causas que á vmd. le importan poco*. Ahora bien: estas causas, no pudiendo nacer del desagrado de los espectadores, pues añade que *dejó muchos deseos de verla*, no parece que pueden ser otras, y el mismo misterio con que lo dice lo persuade, que la intervencion de la autoridad pública, que en tiempo de Felipe III no queria que se representase en los teatros lo que justa ó injustamente se contaba de su antecesor.

Háme movido tambien á elegir *el Castigo sin venganza*, el prólogo mismo que ya he citado, pues ademas de decir que se representó la tragedia *un solo dia*, contiene quejas muy fundadas sobre la libertad que se tomaban los libreros de imprimir, desfigurándolas, las piezas de teatro, sin licencia del autor, y concluye explicando la verdadera idea sobre la diferencia entre el antiguo teatro griego y el que habia creado en España. Este es el tenor del prólogo:

«Señor lector: esta tragedia se hizo en la corte solo un dia, por causas que á vuesa merced le importan poco. Dejó entonces tantos deseosos de verla, que les he querido satisfacer con imprimirla. Su historia estuvo escrita en lengua latina, francesa, alemana, toscana y castellana: esto fué prosa, ahora sale en verso; vuesa merced lo lea por mia, porque no es impresa en Sevilla, cuyos libreros, atendiendo á la ganancia barajan los nombres de los poetas, y á unos dan sietes y á otros sotas; que hay hombres que por dinero no reparan en el honor ageno, que á vueltas de sus mal impresos libros venden y compran: advirtiéndole que está escrita en estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trages y el tiempo las costumbres.»

Que quiere decir que la historia que sirve de argumento á la tragedia era una historia, verdadera ó novelesca, que se habia impreso en muchas lenguas quando la tomó para pintarla en verso y lengua castellana: decir que el asunto de una pieza se toma de una fábula ó historia, no es comun ni sirve para nada; lo que dice debe ser para evitar malicia. Páreceme, pues, que esta alusion de Lope es una especie de disculpa anticipada para los que deseaban ver en esta tragedia una especie de imitacion ó de recuerdo de la tragedia verdadera del príncipe Carlos, porque juzgaba que diciéndole ya estaba escrita desde tiem-

po muy antiguo en tantas lenguas, solo con decir esto, se desvanecia la idea de haber tenido presente al tiempo de escribir el drama la historia trágica de dicho príncipe Cárlos. Esta especie de disculpa anticipada constituye la sospecha que yo he tenido desde la lectura del prólogo, de que el hecho de no haberla permitido representar mas que un dia, fué por razon de lo dicho.

Tambien se ve la gran disculpa de Lope para haberse separado de la severidad antigua. Sin *sombras, nuncios ni coros* no le era posible escribir un drama de regular estension y capaz de interesar á sus oyentes.

El asunto de la tragedia es este: Luis, duque de Ferrara, no habia querido casarse nunca, sino vivir livianamente entretenido. Tuvo de sus primeros amóros un hijo natural, llamado Federico, á quien amaba con extremo, y que fué nuevo motivo para no casarse, porque esperaba dejarle sus estados, casándole con su sobrina Aurora. Pero al fin convencido por sus ministros, que le indican para despues de su muerte una guerra civil entre los colaterales legítimos y el hijo no legítimo, trató de tomar estado con Casandra, hija del duque de Mántua, cuando ya Federico era jóven y él no muy anciano. Federico manifestó gran disgusto de tener madrastra, y de perder toda esperanza al ducado de Ferrara; y su padre, como no se casaba por amor, sino por razon de estado, envió á su hijo á recibir la novia, y entre tanto se divertia de noche con los ministros de sus placeres, visitando damas, rondando calles, dando músicas, y haciendo burlas.

En este punto comienza la accion. El duque sale de noche á rondar y divertirse, segun su costumbre, disfrazado; pero Cintia, una dama que se hallaba á la ventana, reprende sus niñerías, como que ya desdicen del estado que va á tomar. Este es el arbitrio de que se vale Lope para hacer la esposicion. Leamos la escena, que está llena de sales, bien conducida la es-

posicion y bien pintadas las costumbres del tiempo.
Salen el Duque de Ferrara, de noche, Febo y Ricardo, criados.

Ric. Linda burla. = *Feb.* Por extremo :
 ¿pero quién imaginára
 que era el Duque de Ferrara?

Duq. Que no me conozcan temo. (1)

Ric. Debajo deste disfraz ,
 hay licencia para todo ,
 que aun el cielo en cierto modo
 es de disfraces capaz.

¿Qué piensas tú que es el velo .
 con que la noche le tapa?

Una guarnecida capa
 con que se disfraza el cielo.

Y para dar luz alguna
 las estrellas que dilata ,
 son pasamanos de plata
 y una encomienda la luna. (2)

Duq. Ya comienzas desatinos.

Feb. No lo ha pensado poeta
 destos de la nueva seta ,
 que se imaginan divinos.

Ric. Si á sus licencias apelo ,
 no me darás culpa alguna ,
 que yo sé quien á la luna
 llamó requeson del cielo.

Duq. Pues no te parezca error , (3)
 que la poesia ha llegado

(1) En el dia se diria «temo que me conozcan.»

(2) Esto considerado en sí mismo, es malo, pero atendido el lenguaje del tiempo, no: todos tenian su capa con encomiendas y pasamanos de plata, y esta especie de comparacion era sumamente comun en la sociedad de entonces.

(3) Esto que sigue es muy bueno. «Como los jugadores de manos:» está muy bien dicho y muy bien pintado con respecto al mal estado en que entonces estaba la poesia.

á tan miserable estado ,
que es ya como jugador
de aquellos trasformadores:
muchas manos , ciencia poca ,
que echan cintas por la boca
de diferentes colores.

Pero dejando á otro fin
esta materia cansada ,
no es mala aquella casada.

Ric. ¿Cómo mala? un serafin ;
pero tiene un brazo azar
que es imposible sufrillo.

Duq. ¿Cómo? = *Ric.* Cierta maridillo
que toma y no da lugar.

Feb. Guarda la cara. = *Duq.* Ese ha sido
siempre el mas cruel linage
de gente de este parage. (1)

Feb. El que la gala , el vestido
y el oro deja traer ,
tenga , pues él no lo ha dado ,
lástima al que lo ha comprado ,
pues si muere su muger ,
ha de gozar la mitad
como bienes gananciales.

Ric. Cierta que personas tales
poca tienen caridad ,
hablando cultidiabesco
por no juntar las dicciones.

Duq. Tienen esos socarrones
con el diablo parentesco ,
que obligando á consentir
despues estorba el obrar.

Ric. Aquí pudiera llamar ,
pero hay mucho que decir.

(1) En el dia se creeria un galicismo: decir una dama de tal parage : quiere decir de esta clase , de esta especie de gente.

Duq. ¿Cómo?=*Ric.* Una madre beata
que reza y riñe á dos niñas,
entre majuelos y viñas
una perla y otra plata.

Duq. Nunca de exteriores fio.

Ric. No lejos vive una dama
como azúcar de retama
dulce y morena.=*Duq.* ¿Qué brio?

Ric. El que pide la color;
mas el que con ella habita,
es de cualquiera visita
cabizbajo rumiador.

Feb. Rumiar siempre fué de bueyes.

Ric. Cerca he visto una muger,
que diera buen parecer
si hubiera estudiado leyes.

Duq. Vamos allá.=*Ric.* No querrá
abrir á estas horas.=*Duq.* ¿No?
¿Y si digo quién soy yo?

Ric. Si lo dices claro está.

Duq. Llama, pues.=*Ric.* Algo esperaba,
que á dos patadas salió.

Cintia en lo alto.

Cint. ¿Quién es?=*Ric.* Yo soy.=*Cint.* ¿Quién es yo?

Ric. Amigos: Cintia, abre, acaba,
que viene el Duque conmigo:
tanto mi alabanza puede.

Cint. ¿El Duque?=*Ric.* ¿Eso dudas?=*Cint.* Dudo
no digo el venir contigo,
mas el visitarme á mí
tan gran señor y á tal hora.

Ric. Para hacerte gran señora
viene disfrazado así.

Cint. Ricardo, si el mes pasado,
lo que ahora me dijeras
del Duque, me persuadieras
que á mis puertas ha llegado;
pues toda su mocedad

ha vivido indignamente ,
 fábula siendo á la gente
 su viciosa libertad ;
 y como no se ha casado
 por vivir mas á su gusto ,
 sin mirar que fuera injusto
 ser de un bastardo heredero ,
 aunque es mozo de valor
 Federico , yo creyera
 que el Duque á verme viniera ;
 mas ya que como señor
 se ha venido á recoger ,
 y de casar concertado ,
 su hijo á Mántua ha enviado
 por Casandra su muger ,
 no es posible que ande haciendo
 locuras de noche ya ,
 cuando esperándole está
 y su entrada previniendo :
 que si en Federico fuera
 libertad , ¿ qué fuera en él ?
 Y si tú fueras fiel ,
 aunque él ocasión te diera ,
 no anduvieras atrevido
 deslustrando su valor ,
 que ya el Duque tu señor
 está acostado y dormido ;
 y así cierro la ventana ,
 que ya sé que fué invención
 para hallar conversacion ;
 á Dios , y vuelve mañana. *Cierra.*

Duq. Á buena casa de gusto
 me has traído. = *Ric.* ¿ Yo , señor ,
 qué culpa tengo ? = *Duq.* Fué error
 fiarle tanto disgusto
 para la noche que viene.

Feb. Si quieres yo romperé
 la puerta. = *Duq.* ¡ Que esto escuché !

Feb. Ricardo la culpa tiene ;
 pero , señor , quien gobierna ,
 si quiere saber su estado
 cómo es temido ó amado
 deje la lisonja tierna
 del criado adulador ,
 y disfrazado de noche
 en traje humilde ó en coche
 salga á saber su valor ,
 que algunos emperadores
 se valieron deste engaño.

Duq. Quien escucha , oye su daño ;
 y fueron , aunque doctores ,
 filósofos majaderos ,
 porque el vulgo no es censor
 de la verdad , y es error
 de entendimientos groseros ,
 fiar la buena opinion
 de quien inconstante y vario
 todo lo juzga al contrario
 de la ley de la razon.
 Un quejoso , un descontento
 echa por vengar su ira
 en el vulgo una mentira
 á la novedad atento ;
 y como por su bajeza
 no la puede averiguar ,
 ni en los palacios entrar ,
 murmura de la grandeza.
 Yo confieso que he vivido
 libremente y sin casarme ,
 por no querer sujetarme ;
 y que tambien parte ha sido
 pensar , que me heredaria
 Federico , aunque bastardo ;
 mas ya que á Casandra aguardo ,
 que Mántua con él me envía ,
 todo lo pondré en olvido.

Feb. ¿Será remedio casarte?

Ric. Si quieres desenfadarte ,
pon á esta puerta el oído.

Duq. ¿Cantan?=*Ric.* ¿No lo ves?=*Duq.* ¿Pues quién vive aquí?=*Ric.* Vive un autor de comedias.=*Feb.* Y el mejor de Italia.=*Duq.* Ellos cantan bien. ¿Tiénelas buenas?=*Ric.* Estan entre amigos y enemigos ; buenas las hacen amigos con los aplausos que dan , y los enemigos malas.

Feb. No pueden ser buenas todas.

Duq. Febo , para nuestras bodas preven las mejores salas y las comedias mejores , que no quiero que repares en las que fueren vulgares.

Feb. Las que ingenios y señores aprobaren , llevaremos.

Duq. ¿Ensayan?=*Ric.* Y habla una dama.

Duq. Si es Andreлина , es de fama :
¡qué accion ! ¡qué afectos ! ¡qué extremos !

Dentro. Déjame , pensamiento :
no mas , no mas , memoria ,
que mi pasada gloria
conviertes en tormento ;
y deste sentimiento
ya no quiero memoria , sino olvido ,
que son de un bien perdido ,
aunque presumes que mi mal mejoras ,
discursos tristes para alegres horas.

Duq. ¡Valiente accion !=*Feb.* Estremada.

Duq. Mas oyera , pero estoy
sin gusto ; á acostarme voy.

Ric. ¿A las diez ?=*Duq.* Todo me enfada.

Ric. Mira , que es esta muger
única.=*Duq.* Temo que hable

alguna cosa notable.

Ric. ¿De tí? ¿Cómo puede ser?

Duq. Ahora sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
ó livianas ó severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres:
basta, que oí del papel
de aquella primera dama
el estado de mi fama,
bien claro me hablaba en él.
¿Que escuche me persuades
la segunda? pues no ignores
que no quieren los señores
oír tan claras verdades.

Concluida esta escena, sigue su camino Federico para recibir á Casandra en la raya de los dos estados, harto pesaroso con el casamiento de su padre: ve peligrar á una dama en un coche arrebatado por los caballos á un arroyo crecido, la liberta, y sabe de ella y de los caballeros mantuanos que acudieron á su socorro, aunque tarde, que es su futura madrastra. Federico concibe hácia ella el amor mas violento en lugar del odio que antes la tenia. Casandra se aficiona á él; pero su pasión tarda mucho en desplegarse. Esta diferencia entre los dos sexos está muy sabiamente delineada. El amor del hombre, impetuoso y ardiente en sí mismo é impaciente de todo obstáculo: el de la muger, tímido é indeciso hasta que las circunstancias le dan fuerza y vigor. Al fin del primer acto recibe el duque á su futura esposa y á su hijo.

A principios del segundo acto está ya casado Luis de Ferrara , mas no por eso renuncia á sus anteriores devaneos y diversiones nocturnas. Casandra , jóven , hermosa , ofendida de su esposo , concentra su cariño en el alnado , cuya tristeza profunda la aflige , aunque ignora la causa ; adivina en fin por sus espresiones que Federico la ama ; y su primera aficion , aumentada por la mala conducta del duque y por el amor del entenado , llega á ser una pasion frenética : vacila , duda , teme , pelea , pero al fin se rinde. Por desgracia el duque es nombrado general de las armas de la Iglesia , y tiene que salir á campaña. Federico , jóven , valiente , y virtuoso hasta entonces , desea acompañarle á los combates ; pero su padre , no teniendo otra persona á quien fiar el gobierno de su estado , le manda quedarse en Ferrara.

Al principio del tercer acto vuelve el duque victorioso de la guerra , y lo que es mas resuelto á abandonar sus estravíos pasados y á repararlos , concentrando su existencia en su muger y en su hijo ; pero el adulterio y el incesto se han consumado ya. Federico , temeroso despues de cometido el delito tanto como fué impetuosa su pasion , trata de deslumbrar á su padre , avisado ya por un anónimo , pidiéndole la mano de su prima Aurora , que en el ardor primero habia despreciado ; pero Casandra , mas atrevida despues de perdido el pudor , se exalta contra su amante , y le llena de injurias , donde el duque pudo oirla , donde el duque pudo convencerse de su deshonra , celosa del proyectado casamiento con Aurora.

Permítaseme aquí hacer uua comparacion entre la combinacion de Lope en esta fábula , y la de Shakespeare en el Macbeth. Este héroe , incitado por su muger al crimen , resiste largo tiempo á él , pero al fin lo comete casi á su pesar. Mas una vez cometido , ya asesinado su rey y ceñida la diadema , corre sin dificultad y sin remordimiento la carrera de la maldad y de la tiranía ; y entonces es cuando su muger,

la furia que le habia arrojado en el abismo, tiembla por cada nueva atrocidad que su esposo comete. Shakespeare ha querido pintarnos en este contraste, primero la vehemencia varonil, que cuando ha roto los vinculos del deber, no halla abstáculo alguno para el mal: segundo, la imprevision del ánimo mugeril, que no conoce antes de lograr su deseo á cuánta costa se ha de lograr, ni qué consecuencias ha de producir.

En Lope es al contrario: Casandra al principio es tímida é irresoluta, tanto como Federico violento; pero cometido el crimen, la primera es mas atrevida, y su amante mas tímido. Esta contradiccion entre los dos célebres poetas y fundadores de escuela desaparece, si se atiende á que el crimen es la ambicion en Shakespeare, y en Lope de Vega el amor. La muger de Macbeth quedó contenta con ver la corona en la frente de su esposo, con ser llamada reina: su vista no pasaba adelante, ni su maldad tampoco: Macbeth habia medido desde el principio toda la estension de la carrera funesta de iniquidades que iba á recorrer.

En los delitos que proceden del amor debe suceder lo contrario en ambos sexos. En el hombre, saciada su pasion, debe amortiguarse su violencia y dar lugar á las reflexiones y aun al arrepentimiento; pero en la muger, hollado una vez el pudor, no hay prudencia, no hay temor, no hay freno alguno que pueda contenerla.

Me he detenido tanto en esta comparacion, porque nada contribuye tanto á formar el gusto, que en último resúmen no es mas que la recta observacion de la naturaleza, como el exámen de lo que en casos semejantes han hecho dos escritores tan célebres como Lope y Shakespeare, guiados por solo el instinto. Uno y otro describieron en ambos sexos las pasiones de la ambicion y del amor prohibido; y uno y otro las describieron bien, porque dieron á cada una las graduaciones que le corresponden en el varon y en la muger.

Volviendo á la accion, está concluida apenas el duque está cierto de su deshonor. Manda á su hijo que mate una persona que hallará dentro de su gabinete atada y cubierta con un velo, y amordazada con un tafetan; y despues á sus guardias que maten á su hijo, homicida de su madrastra.

Aunque en la escena de esposicion describe Lope las saturnales nocturnas del duque, y usa en ella de algunas sales, su instinto le obligó á ser muy parco de ellas en el resto de la pieza; y Batin, criado de Federico, que hace de gracioso, es una especie de filósofo pedante, que cita con poca gracia y menos oportunidad pasages de la historia de Grecia y Roma. Ya hemos dicho que uno de los defectos de Lope era la manía de citar. La versificacion es mas correcta que en otras comedias del mismo autor, y la distribucion bastante buena. Todos los incidentes estan bien motivados; y las escenás del último acto, en que el duque avisado ya, aunque no convencido todavia de su agravio, examina uno por uno á los dos delincuentes con el pretesto de tratar el casamiento de Federico con Aurora, son muy dramáticas y terribles, y el espectador debe temblar que á cada paso se descubran los dos amantes: Federico, por el mismo cuidado que pone en disimular su crimen, y Casandra, por los celos de Aurora que la enloquecen.

Las flores de D. Juan ó el Rico y pobres trocados, es una composicion dramática en que se propuso visiblemente Lope de Vega fundar su fábula sobre una máxima moral, y describir en medio de los vaivenes y la inconstancia de la fortuna la diferente conducta de los hombres: uno vicioso, disipador, egoista, pródigo para sus placeres, avaro para sus obligaciones: otro noble, generoso, compasivo, y accesible á los sentimientos de la humanidad. Hemos llamado á este género de dramas *ideal*, porque en él el principal objeto del autor no debe ser tanto divertir al auditorio con incidentes y situaciones nuevas,

como hacer sensible la máxima que se propone desenvolver.

La intencion de nuestro autor en esta comedia es bien conocida. Veremos cómo la desempeñó.

D. Alonso de Fox, mayorazgo rico y recién heredado, gastaba sus inmensas riquezas en galas, convites, damas y juegos: mientras, dejaba carecer á su hermano menor D. Juan de Fox, muy estimado en Valencia por su afabilidad y sentimientos caballerosos, hasta de un vestido que necesitaba para presentarse con decencia el día de su santo, en cuya víspera comienza la accion. En las primeras escenas, como sucede en todas las esposiciones de Lope, estan muy bien descritas la prodigalidad de D. Alonso en galas y diversiones y su aficion al juego, al mismo tiempo que su durcza con su hermano, á quien niega lo mas necesario. Mientras él juega con sus amigos á doblon el tanto, D. Juan desesperado se pone á jugar en la antesala con su fiel criado German tres reales que este tenia. Entran á la sazón dos tapadas, amigas de Don Alonso, le piden barato, y él les da todo lo que habia sobre la mesa; y ellas agradecidas á la voluntad mas que al don, le dan sus bolsillos, que él acepta á pagar sobre sus alimentos. Con este dinero se hizo un vestido, y dió otro á su criado, y pidiendo prestado el caballo á uno de los amigos de su hermano, salió galan al paseo del Grao la mañana de San Juan. Hallábase en la ribera la condesa de la Flor, que con un afecto mezclado de lástima le queria bien: envióle á decir con un escudero que se echase del muelle al mar por complacerla, esperando que con motivo de este recado se acercaria á hablarla; pero el buen caballero, tomando la orden al pie de la letra, la cumplió exactamente y se mojó muy bien, aunque no peligró, porque el caballo, que era bueno, le sacó á tierra (1).

(1) En ninguna cosa se puede conocer mas el poder de las
T. I.

Este rasgo de galantería, incomprensible en nuestros días en que las mugeres han muerto al amor, y ellas saben por qué, es una anécdota histórica. El célebre Hernan Perez Portocarrero, ilustre por su valor y por la sorpresa de Amiens, espresando su pasión á una dama, ella le dijo, que si tanto era su fuego, por qué no lo apagaba en el Escalda, que corria junto al paseo donde la hablaba. Hernan Perez se arrojó en el rio solo por tener despues el gusto de decirla que no le bastó el remedio.

En el segundo acto aparece ya D. Juan enamorado de la condesa. Ella observa su pasión, se complace con ella, aunque aparenta burlarse de un amante tan pobre. Su hermano D. Alonso caminaba ya á serlo por sus locos gastos y por las enormes pérdidas que habia hecho en el juego; de modo que se vió obligado á vender sus bienes y señoríos para sostener el esplendor de su casa. D. Juan viendo imposible su pasión, y queriendo aprovechar el momento en que su hermano tenia dinero, le pide mil escudos para partirse á Flandes. D. Alonso se encoleriza contra él, le ultraja y le echa de su casa. Recójese en la de una tia de su fiel German, donde se mantuvo de hacer flores de mano, habilidad que en su adolescencia le habia enseñado una hermana suya; pero sabiendo que la condesa no ignoraba esta nueva profesion, y aun habia comprado algunas de sus flores, con el poco dinero que tenia se viste de soldado y determina pasar á Flandes. Sábelo la condesa y envía á decirle que esperaba mas constancia de él; lo que le obliga á mudar de resolucion.

En el tercer acto busca la condesa varias trazas para hablar con el amante sin ser conocida, y examinar sus ideas y sentimientos. Convencida del amor que le tenia y del mérito verdadero de D. Juan, le dá la mano

costumbres que en la risa que ha escitado y debido escitar en nuestros dias semejante rasgo, pero es menester que mis oyentes sepan que este rasgo es histórico.

y la hace dueño de sus inmensas riquezas: mientras D. Alonso, que no habia renunciado á sus vicios hasta perder el último maravedí, se ve reducido á la mayor miseria. Lope describe muy bien su pesar, su envidia á su hermano, veneida por la necesidad, sus quejas, y al fin su arrepentimiento. Humillase hasta ir una noche á pedir limosna á su hermano, que solia darla á los caballeros vergonzantes á la puerta de su casa sin obligarlos á descubrirse; pero tenia algunos enemigos envidiosos de su dicha, y desconfia de ver á D. Alonso y á Octavio, su antiguo mayordomo, que se le acercaban desconocidos. Pídenle limosna, y él promete darla si se desembozan. Reconoce á su hermano, recíbele con los brazos abiertos, igualmente que la condesa; los bienes de esta redimen las tierras de D. Alonso embargadas: por la intercesion de los condes hace un casamiento con una señora rica y principal, y convertido y desengañado, vuelve á su antiguo esplendor.

En esta comedia, que fué una de las primeras de Lope, pues se halla en la lista del *Peregrino en su patria*, se observa mas que en otra alguna la pésima distribucion de los incidentes, que echa á perder un escelente asunto. Al mismo tiempo que se admira su invencion en multiplicar situaciones, se siente que no las hubiese unido todas á un principio, á una intencion comun. Yo creo que el principio del amor entre D. Juan y la condesa debia haberse supuesto anterior á la primer escena, que la del Grao debia haberse suprimido, como tambien la venta de las flores que dió su primer título al drama: tambien debiera suprimirse el personage inútil de un marqués siciliano que viene á casarse con la condesa, y que hallándola ya casada con D. Juan, quiere mover bandos contra él, en que tiene que intervenir el virey y hacer las amistades. Quitado todo esto, que para nada hace falta, pudiera el autor haber graduado el amor de la condesa de modo que á fines del segundo acto se verificára su casamiento con D. Juan, y quedára todo el tercero para

desenvolver con la debida estension el contraste entre la conducta del nuevo rico, comparada con la del antiguo. Pero no era posible á Lope ni aun meditar sus planés. Y aun hay mas, quizá el primer pensamiento de nuestro autor no fué sino hacer una comedia de intriga fundada en la venta de las flores, y por eso fué al principio conocida con el nombre de *Las flores de D. Juan*; pero observando despues el buen efecto del contraste ya indicado, le dió una direccion moral; é incapaz de corregir, mezcló los dos géneros, destruyendo la unidad de efecto. Muéveme á decir esto los últimos versos ó el *Plaudite* de la comedia.

Juan. Aquí la comedia acaba
de Las flores de D. Juan.

Condesa. Vueseñoría se engaña,
que el Rico y pobre trocados
dice el autor que se llama.

Esto prueba que el autor no acabó la comedia con la misma intencion que la habia comenzado. Pero aun así, y con los defectos que hemos notado, es uno de los dramas de Lope que anuncian grandes progresos en el arte, ya por la pintura de las costumbres, ya por la urbanidad y gracia de la diccion.

Pertenece á costumbres la escena en que D. Juan pide á Octavio, mayordomo de su hermano, que le dé para un vestido.

Juan. Quisiera, señor Octavio,
que para vestir me deis,
que ando agora, ya me veis,
y es de D. Alonso agravio
que salga un hermano suyo
tal, en dia de San Juan.
Que yo pobre y él galan,
lo que han de decir arguyo
de verle y de verme á mí;
que para tanta riqueza,
es notable la pobreza
en que me trae. = *Oct.* Es así:

pero él me tiene ordenado
que aun para medias no os dé
sin avisarle. = *Juan*. ¿Por qué?

¿Soy algun bastardo celado
a la puerta de su casa?

¿Soy falto de entendimiento?

¿Soy hombre sin fundamento?

¿Deshónrole yo? = *Oct*. Esto pasa.

Juan. ¿Qué bajezas hago yo?

¿En qué malas compañías
me ha visto andar estos dias?

Octavio. Esto, D. Juan, me mandó.

Juan. Pues es ya mucha crueldad;
tan buen padre y madre fueron
los que esta sangre me dieron
como á él la suya. = *Oct*. Es verdad;
pero aun hay causas mas grandes:
quisiera, y fuera mejor,

D. Alonso mi señor,
que os fuérades vos á Flandes,
donde al cabo de seis años
el rey un hábito os diera.

Juan. No me hableis de esa manera.

Octavio. Allá, en los reinos estraños
no estan los segundos mal,
no en la patria, pues nacieron
despues. = *Juan*. ¿Los primeros fueron
de sangre mas natural
para que sean los reyes,
y sus esclavos los otros?

Octavio. No lo juzguemos nosotros;
esto disponen las leyes.
No quisiera vuestro hermano
veros ocioso en Valencia.

Juan. ¿Oféndele mi presencia?

¿Tanto le gasto? = *Oct*. En mi mano
quisiera yo que estuviera:
ya sabeis vos mi deseo.

Juan. ¿A Flandes? ¡lindo rodeo!
 Ya sé yo lo que él quisiera;
 que me quitáran allá
 la vida de un mosquetazo,
 por quitarle el embarazo
 que conmigo tiene acá.
 ¿A que un hábito pretenda
 me envía? = *Oct.* ¿Y es maravilla?

Juan. ¿Pues háme dado ropilla
 para que el hábito estienda?
 ¿Es cruz de saludador
 que en la calle he de ponella? (1)
 Vaya él á pretendella,
 que podrá honralla mejor,
 que no es bien que hábito en mí
 parezca cruz en rincon:
 juega el tanto de á doblon
 y deja á su hermano así.
 ¿Fuera mucho de barato
 vestirme para San Juan?
 ¿Cuando él anda tan galan,
 es conmigo tan ingrato?
 ¿Para Pascua no decia
 que á mí y á un pobre criado,
 que me sirve por honrado,
 dos vestidos me daría,
 y en San Juan roto me veis?

German. Aquí lindo lugar tiene,
A San Juan me aguardareis. (2)
 Par diez, señor mayordomo,
 que es terrible este señor,

(1) Era la creencia ó superstición entonces, que ciertos hombres que habian nacido cierto dia del año, creo el viernes santo, tenian la facultad de mejorar ó acabar de matar al momento á los enfermos, curaban haciendo una cruz y se llamaban saludadores.

(2) Esto es una cancion antigua.

pues que es hermano mayor,
y que yo no entiendo cómo
á su hermano trata así.

Octavio. ¿Vos tambien, picaño, hablais?

German. El nombre que me llamais,
me viene muy bien á mí,
pues que le tiene D. Juan
porque su hermano lo quiere.

Octavio. D. Juan, esto se refiere
á que es orden que me dan;
yo hablaré por vos en esto,
y si él lo manda, se hará.

Escena 6.ª. D. Juan y German.

Juan. ¿No ves con lo que se va?

German. Descolorido te has puesto.

Juan. Cuando te llamó picaño,
quise la espada sacar,
y de sus carnes cortar,
con que te vistieras, paño.
¡Hay desvergüenza como esta!
¡Hay estado de hombre honrado
que á tal punto ha llegado,
y escuchado la respuesta!
«Yo hablaré por vos en esto,
y si lo manda, se hará.»

German. Este sirve en fin, y está
á la obediencia dispuesto.
Terrible cosa es oír
á un escudero cruel,
quepreciado de fiel
suele un señor consumir:
«esto me tiene mandado;
no puedo de esto esceder;
es orden, no puedo hacer
mas de lo que está ordenado.»
Y otras frialdades así,

espetadas en un palo.

Juan. No hubiera sido muy malo
que se acordára de mí,
dándole algunos, German.

Son buenos los siguientes versos del segundo acto,
pintando el fuego de la juventud.

Alonso. ¿No veis que concertado el casamiento
de Constanza, que ya llamo mi esposa,
he de mudar de vida y pensamiento,
y que podré, pues es rica y hermosa?
Cuántos con desfrenado atrevimiento
corrieron por la senda licenciosa
de la gallarda mocedad, que es fuego.
No vuela por el aire la cometa,
con tantos resplandores encendida,
como la tierna edad corre inquieta,
de la caliente sangre persuadida:
ni fenece mas frígida y quieta
exhalacion ardiente, que la vida
de un mozo libre y sus locuras todas,
á los umbrales santos de las bodas.
Yo seré así, y el dote puesto en renta,
mis lugares irá desempeñando,
que en mozo es gala, y en casado afrenta,
el ir su hacienda y vida disipando:
el hombre que ha pasado sin tormenta
el mar de juventud, guárdese cuando
llegue al de la vejez, que las edades
trocando en ella hará mil mocedades.

Es de lo mas tierno y bien escrito la escena del
tercer acto en que los dos hermanos se reconocen y
reconcilian al fin de la comedia.

Octavio. Llegan de noche á su puerta
muchos hidalgos honrados,
hácia lo oscuro embozados,
que estos dias está abierta:
con sus criados concierto
quiten la luz, y al pasar

por lo menos suele dar
 á cada hidalgo un doblon,
 y si le dan mas razon,
 á cuatro suele llegar.

Llega, pues la oscuridad
 te ha de encubrir.=*Al.* ¡Ay de mí!

Oct. Habla una palabra allí,
 y verás que su piedad,
 en esta necesidad

te socorre.=*Al.* Estoy temblando;
 mas si el cielo va trazando
 que esta se venga de mí,
 llega.=*Oct.* Gente viene allí.

Alon. El es, con un hombre hablando.

Escena 22. Dichos.—D. Juan y German, con espadas
 desnudas y broqueles.

Juan. ¿Gente dices en la puerta?

Germ. Y mirando á las ventanas.

Juan. Si son galanes, por dicha,
 de Inés y Doña Costanza,
 que como son esta noche
 de Hipólita convidadas,
 para ver si pueden verlas
 querrán rondarme la casa.

¿Quién va?=*Al.* Qué es aquesto, Octavio?

¿Con dos desnudas espadas.

nos reciben?=*Ger.* Caballeros,

¿qué es lo que rondan y guardan?

¿Son del marqués Alejandro?

Desviate allá, no traigan
 alguna oculta pistola.

Alon. Si necesidad son armas,
 no poca nos ha traído
 á las puertas de esta casa.

¿Dónde está el señor D. Juan?

Juan. D. Juan de Fox, que se llama

conde de la Flor, soy yo.

Alon. ¿Pues de qué, señor, te guardas?

Juan. De un cierto Alejandro nuevo
que me aseguran que anda
con cuidado de matarme.

Alon. Nunca los que avisan matan.

Juan. ¿Quién sois vos?=*Al.* Un caballero
de noble y clara prosapia,
que ha venido á no tener
mas que aquesta pobre capa:
quiere irse á Flandes, y viendo
que la fortuna voluntaria
os ha puesto en tal estado,
que unos ensalza, otros baja,
viene á pedir os limosna
para hacer esta jornada.

Juan. Esa, señor caballero,
daré yo de buena gana;
pero si esta es invencion,
y al henchiros de oro y plata
las manos, me henchís el pecho
del plomo de alguna bala,
no será la culpa vuestra.
Hacedme merced, y tanta,
que aquí solamente entreis.

Alon. ¿Adónde?=*Juan.* A la primer sala.

Alon. No puedo donde haya luz,
porque si me veis la cara,
en vez de darme limosna,
me atravesareis la espada.

Juan. ¿Yo á vos? ¿pues qué me habeis hecho?

Alon. Las lágrimas se me saltan.

Juan. Tomad de mí, caballero,
si lo sois, esta palabra:
que aunque fuérais mi hermano,
que es la cosa mas ingrata
que Dios ha hecho en el mundo,
estas venas me rasgára

en viéndoos pobre : que yo
lo he sido tanto en su casa ,
que en viendo un pobre , si es noble ,
se me rasgan las entrañas.

Alon. ¿Cómo sufrirán las mias ,
hermano , tales palabras?
Yo soy D. Alonso , yo ,
que vengo á darte venganza :
véisme aquí á tus piés , D. Juan.

Juan. Señor mio de mi alma ,
¡ vos á mis piés ! yo á los vuestros.
Entrad , esta es vuestra casa.
¡ Vos en la calle á estas horas !

Germ. No puede hablar. = *Oct.* Esto basta
para ver... = *Juan.* ¿Quién es? = *Oct.* Octavio.

Juan. Octavio , no digas nada.
Venid , hermano , conmigo.

Alon. Mi señor , los ojos hablan.

Compárese esta escena con todas las de los autores anteriores , y se verá qué pasos de gigante habia dado ya la musa cómica de España : en esta escena no hay que hablar de defectos ni de faltas de reglas ni de nada , todo está perfectamente seguido , perfectamente sostenido y desempeñado.

Concluiré la leccion de esta noche con la Arcadia que Lope llama comedia pastoril ; género que se cultivaba mucho en España , ya fuese porque la ganadería era un principio grande de riqueza en España , ya fuese porque las primeras composiciones dramáticas fueron las églogas de Juan de la Encina , que como hemos visto imitó despues Lope de Rueda , ya por la costumbre que habria de disfrazar los amores de las damas y caballeros de la corte con nombres fingidos de pastores , como lo prueban la *Constante Amarilis* , el *Pastor fido* , la *Diana* de Montemayor , y otras muchas composiciones cuya clave no poseemos ya nosotros , pero en su tiempo es claro que existia . Este género lo cultivó Lope de Vega , y lo cultivó dotándole con todo

el arte y encantos que eran propios de una comedia: no había mas diferencia que ser pastores los personajes. No solo en esta comedia de Arcadia, sino en otras muchas, hay un gran número de escenas de la misma clase, pues Lope se complacia en pintar las costumbres sencillas y puras de la vida del campo.

Hablo de la Arcadia, porque esta comedia contiene la misma accion, aunque algo variada, que una novela pastoril que escribió con el mismo título, y está en la coleccion de sus obras. Por consiguiente, aquí no se deben buscar, ni hay en este género, los grandes movimientos dramáticos, las grandes conexiones de intriga, sino buenos versos, y esos los hay acaso mejores que en otras comedias suyas.

La accion es sumamente sencilla: Anfriso ama á Belisarda, que está prometida por su padre á Salicio; pero cuando van al templo de Venus á confirmar allí los contratos matrimoniales, un pastor que amaba á Anfriso, porque este le habia libertado en una ocasion de ser presa de un lobo, se mete detras de la estatua de Venus, y da un oráculo en nombre de la diosa diciendo que el que se case con Belisarda ha de morir al tercer dia en castigo de que la madre de Belisarda habia dicho en una ocasion que era mas hermosa que Venus: el matrimonio se deshace, y aquí acaba el primer acto. Otro pastor que habia venido de fuera á las bodas se enamora de Belisarda; esta por consejo de una amiga suya llamada Anarda, le escribe á este pastor llamado Olimpio, despidiéndose de su amor, y en ella se muestra siempre constante al amor de Anfriso; pero Anarda, que amaba á Anfriso y tenia deseos de ver deshecho su amor á Belisarda, lee la carta á Anfriso dándola otro sentido, de manera que de este segundo se inferia que Belisarda corresponde al amor de Olimpio. Anfriso se desespera, finge amar á Anarda para dar celos á Belisarda; Belisarda, sorprendida de esta conducta, finge tambien amar á Olimpio para dar celos á Anfriso, que acaba por volverse

Eco. Las palabras de Belisarda le convierten, pero quedaba la dificultad del oráculo de Venus, y el autor la desata haciendo que Venus dé otro oráculo diciendo que ella no habia dicho semejante cosa, sino Cardenio el rústico. Este era un gracioso, que es el principal papel de la comedia, y sin el cual no podia esta llegar al fin, pues no cesa de hacer burlas á otro pastor necio llamado Bato, y estas burlas son las que llenan toda la pieza. Oida la divinidad, se casa Anfriso con Belisarda, y se acaba la comedia. Ya se ve que la accion es sumamente débil, pero en este género no cabe mas complicada, y se ve que el mismo Lope, á pesar de la fecundidad de su invención, no encontraba que decir, ni podia concluir su comedia sin acudir á los donaires y burlas episódicas de Cardenio.

Para ejemplo de lo que hemos dicho hablando del mérito de la versificacion, leeremos varios trozos del diálogo en que el padre de Belisarda dice á Salicio lo que ha de dar á su hija de los bienes que posee.

Ergasto. Tendrás, Salicio amigo,
 como heredero de mis breves dias,
 que desde aquí te obligo,
 sobre esas verdes praderías
 esta hermosa cabaña,
 que parece un pedazo de montaña
 grande, y labrada toda
 de valientes sabinas y altos pinos,
 que el sitio la acomoda
 contra los cierzos frígidos, vecinos
 de aquella eterna nieve
 que en estas cumbres el diciembre llueve.
 Famosas chimeneas,
 que pueden albergar cien labradores
 con encendidas teas,
 en poyos de madera, y de labores,
 que acaso en las ciudades
 sillas pudieran ser de magestades.
 Tiene buenas calderas

en cadenas de hierro sostenidas,
 grandes, nuevas y enteras;
 trébedes bien forjadas, fornidas
 con un respaldar, luego
 de duro bronce, que defiende el fuego.
 El vasar bien colgado,
 parece una curiosa librería
 de algun rico letrado,
 con tal orden, concierto y policía,
 verás el plato, el jarro
 donde el oro, el cristal envidia al barro.
 Dos camas hay famosas
 de cedro incorruptible, y para ellas
 sábanas tan dichosas,
 que jamás el cuidado durmió en ellas; (1)
 con ricas almohadas
 de Belisarda en su niñez labradas.
 Los colchones de pluma
 son propios de pastor, porque Salicio,
 si para tanta suma
 la tienen las ciudades por oficio
 y á tantos atropella,
 ¿qué mayor dicha que dormir sobre ella? (2)
 Sillas y mesas tienes
 con arcas de cipreses olorosos,
 y otros iguales bienes,
 como carros, y arados provechosos,
 y trillos ya cercanos
 donde triunfan Césares villanos.
 Lo que es de mis ganados,
 ya has visto los corderos, las ovejas,
 nevar los verdes prados (3)

(1) Hermoso verso.

(2) Estos versos no son buenos, porque el pensamiento es falso, pues quiere decir que el mal uso que se hace en las ciudades de la pluma debe obligar á los pastores á que duerman sobre ella.

(3) Nevar los verdes prados: ¡qué hermosa imágen!

con vellones de cándidas guedejas ,
y ver los toros sueles
dorar los montes con sus rojas pieles.

Aunque esta composicion no tenga el mérito que otras por la parte dramática, ¿cómo podremos negarnos al estudio de estos hermosísimos versos que tiene? En ellos compite la sencillez , la fluidez , con la gracia y la belleza.

Concluiremos los análisis y demas de Lope de Vega en la próxima leccion.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

14.^a LECCION. = QUINTA Y ÚLTIMA DE LOPE DE VEGA.

En las lecciones anteriores hemos hablado de los diversos géneros de comedias que cultivó Lope de Vega, restándonos hoy solo las llamadas *históricas*, *las mitológicas* y las de *santos* que precedieron á las de *magia*, y eran entonces las únicas que se podían llamar de teatro ó de grande espectáculo. Sus asuntos eran ó mitológicos ó de santos, y en ellas habia apariciones, vuelos, transformaciones y tramoyas, y por eso se les daba antiguamente el nombre de *comedias de tramoya*. En este género de comedias históricas no hizo grandes progresos Lope de Vega; siempre su versificación es mejor que la conocida hasta él; siempre su lenguaje es puro, fluido, castizo; pero en cuanto á la construccion dramática se deja llevar mas bien del deseo de no omitir nada de lo que está en su argumento, que no de hacer una composicion. Nosotros hablaremos como ejemplo de este género de una de las composiciones menos malas, cual es *El cerco de Santa Fé y hazañas de Garcilaso de la Vega*. Es la menos mala, porque en ella hay menos mutacion de escenas, menos distancia de tiempos y alguna mas intencion poética que en otras, porque se conoce desde las primeras palabras de la comedia que el objeto de Lope fué pintar en un solo cuadro algunas de las principales hazañas celebradas en los romances y en las tradiciones vulgares, mas bien que en la historia del Cerco de Granada: el autor le llama Cerco de Santa Fé, porque empieza su comedia cuando acaba de fundarse esta ciudad. La reina Doña Isabel, queriendo mostrar su perseverancia en no levantar el cerco

de Granada, fundó la ciudad de Santa Fé, haciéndola casi aparecer repentinamente construida, y destinándola á servir de cuartel al ejército sitiador.

Las hazañas que el autor quiere pintar son: la de Garcilaso de la Vega, verdadera ó falsa, que mató al moro Tarfe que traía el *Ave-María* atada á la cola de su caballo, y con esta muerte precipitó la toma de Granada: no consta el hecho de las historias, pero la tradicion la ha conservado. Otro hecho fué el de Martin de Bohorques, que habiendo dicho á Isabel que junto á los muros de Granada habia una higuera de esquisitos higos, se propuso traerla algunos, y no solo lo hizo, sino que trajo cautivo al moro que los cogia: otro fué el de Hernando del Pulgar, el cual tuvo la osadía, segun dicen los romances nuestros, de entrar en Granada, y fijar en la puerta de una mezquita el *Ave-María* que el moro Tarfe en venganza de este insulto ató á la cola de su caballo, y se presentó con él enjaezado ante los reales de Isabel, y desafió á los cristianos. Otro, que yo creo inventado por el mismo poeta, fué haberse traído el conde de Cabra cautiva de las cercanías de Granada, y de una fuente de donde sacaban agua los moros, á la dama del mismo Tarfe. No se limita á esto Lope de Vega: cita los nombres de la mayor parte de los héroes que asistieron á aquella importante conquista: se ve, pues, que la intencion del poeta no fué mas que seguir en el drama las tradiciones populares de las hazañas ejecutadas por los hombres que contribuyeron á la toma de Granada. Todos estos por consiguiente son hechos distinguidos que pudieran tener lugar en una epopeya, pero que nada sirven para formar un buen drama: no hay en la composicion, digámoslo así, lazo que una las distintas partes que le componen. La comedia empieza en una conversacion que tienen entre si Martin de Bohorques, el conde de Cabra y Gonzalo Fernandez de Córdoba, llamado despues el gran capitan; pero que Lope de Vega le da en profecía este nom-

bre, cuando es así que no se le dió sino despues de las campañas de Italia: se describe la formacion de Santa Fé. La reina Isabel, que estaba sola en el sitio, pues el rey D. Fernando hacia la guerra en otros puntos, recorre los reales, examina los vicios que hay entre los soldados, los reprende; á uno que estaba desesperado por su miseria le da un anillo, y él dice que no le venderá por ningun precio, que le conservará toda su vida y dará por él diez cabezas de moros. Entonces se presenta por primera vez en la escena Garcilaso de la Vega, que ha de ser en último resultado el héroe de la pieza. La escena pasa despues á Granada, donde el moro Tarfe promete á su dama que la habia de traer las cabezas de los tres cristianos mas célebres, á saber: Gonzalo de Córdoba, el conde de Cabra y Martin de Bohorques. Es de observar que Alifa no merecia el amor ni los sacrificios de aquel hombre, porque estaba enamorada de un amigo de Tarfe, el cual sin embargo la corresponde mal por no ser traidor á la amistad. Mientras sale Tarfe á su expedicion, que no pudo lograr por haber salido herido en una refriega que ocurrió en la Vega, los moros de dentro para mostrar que no temian á los cristianos, juegan cañas y hacen torneos. Llegar Tarfe, y los reprende por este devaneo, con lo que acaba la primera jornada. En la segunda se verifica la prision que hace el conde de Cabra de Alifa, á la que habia convidado Tarfe para que viese sus hazañas desde una fuente cercana á Granada: pertenece tambien á la misma la prision del moro con los higos que ejecuta Martin de Bohorques. Tarfe vuelve á los reales, tiene la osadia de penetrar hasta la tienda la reina y clavar en ella su lanza con un liston que le habia dado Alifa, y un cartel de desafio. En todo esto no se ve mas que el lazo comun, que es el de que se estaba haciendo la guerra, y que los caballeros cada uno por su parte queria hacer pruebas de su valor y de la grandeza de su ánimo.

Al principio de la tercera jornada llega el rey Fernando: Hernando del Pulgar en venganza de lo hecho por el moro Tarfe fijando su liston entra disfrazado en Granada, y clava su daga en la puerta de la mezquita con el *Ave-Maria*. Tarfe viene á hacer el desafio con este lema á la cola de su caballo: Garcilaso de la Vega, que era entonces doncel, pide salir á pelear con él: se lo impiden el rey y la reina, pero él se evade, toma su caballo y armas, sale y mata al moro, con lo que acaba el drama. Hé aquí toda la composicion de la comedia, que puede decirse que no es ninguna: debo decir que en el segundo acto aquel soldado que en el primero habia prometido diez cabezas, no trae mas que nueve, porque le hirieron y bastante gravemente, y pide á la reina que le corten la suya para acabar de ganar su anillo: la versificación es de las mas descuidadas de Lope: hay en ella muy pocos versos buenos; lo único tolerable es cuando en el primer acto la reina recorre los reales para ver cómo estaba el ejército: encuentra unos soldados que jugaban, y uno que dice:

Soldado. Reparo y digo por el sepulcro sagrado
de San Vicente.==*Reina*. ¡Ó enemigo!
el sepulcro habeis jurado;
no os ireis vos sin castigo.

Sold. La reina!==*Reina*. Ven acá, di;
¿sabes quién fué San Vicente
de Avila?==*Sold.* Señora, sí.

Reina. ¿Quién fué?==*Sold.* Un mártir escelente
que está sepultado allí.

En Castilla es uso agora

jurarle.==*Reina*. Pues que se pierda.

Llama al capitan.==*Sold.* Señora.

Reina. Dénle dos tratos de cuerda.

Pulgar. Ya, reina, sus culpas llora;
él jura de no jurar.

Sold. Por Dios, esta cruz, y vos
de no jugar, ni jurar.

Reina. ¿Y ahora no?=*Sold.* No por Dios.

Pulg. Aqueso es nunca acabar.

Id en buen hora , soldado ,
y mirad cómo jurais.

Reina. ¿El soldado que es honrado
ha de jurar?=*Pulg.* Qué , ¿no os vais ?

Sold. Vive Dios que no he jurado.

Pulg. Acaba si quereis.

Sold. Por Dios , de no jurar digo.

Pulg. Muy buen recado teneis.

Mejores que estos , y acaso los mejores de toda la comedia son los de Tarfe , reconviniedo á los moros porque se ponen á jugar cañas y hacer torneos en tiempo de tanto peligro.

Tarfe.

Moros infames , españoles moros
que no africanos de noble casta ,
¿agora cañas y en la plaza toros ,
cuando el cristiano vibra espada y asta ?
¿Agora , cuando muros y tesoros
el rey Fernando , y sus estados gasta ,
á la plaza salís con añafíles
llenos de plumas y de tocas viles ?
¿Agora , cuando veis mi cara y barba
llena de sangre , osais ceñir la vuestra
de mucha seda , y en espesa parva
huyendo escureceís la gloria nuestra ?
¿Posible es que del pecho no os escarba
aquel valor de la invencible diestra
de aquel gallardo Muza , que á Rodrigo
le dió en los campos de Jerez castigo ?

En las comedias de Santos elegiremos la del *Animal profeta de San Julian*. Julian , hijo único y muy querido de sus padres , habiendo herido de muerte á un ciervo en la caza , el ciervo le dijo que no era mucho que hubiese muerto á él , cuando habia de ser homicida de sus padres. Julian , virtuoso , amante de

los que le habian dado el ser, piensa como otro Edipo en huir de su casa y familia, é irse á lejanas tierras donde nunca pudiesen encontrarse ni él ni sus padres para no cometer el parricidio.

Salé, sin que baste á detenerle el amor de una jóven hija de un vecino y amigo de su padre con la cual trataba de casarse. Este es el nudo de la comedia: su primera jornada empieza con la conversacion del ciervo con Julian, y acaba cuando este emprende su viaje á otro punto. La segunda empieza en Toscana, donde se ve á Julian ya casado con una sobrina del duque de Ferrara, á quien habia tenido la fortuna de librar de unos enemigos que querian asesinarle, y él en premio le dió estados y le casó con su sobrina. Pero á esta jóven le habia enamorado antes un hermano del duque, á quien ella no queria: Julian, á pocos dias de casado, ve que el hermano del duque no desistia de sus antiguas pretensiones y habla con él, tratando de hacerle venir á la razon; pero aquel le insulta y le desafia con la intencion de que mientras él le aguardaba en el sitio aplazado ir á su casa y robarle la muger. Sábelo Julian, por lo que trata de no ir al lugar del desafio, y sí de entrar á escondidas en su casa para defender su honor. Entra en efecto, llega hasta su alcoba y su propia cama, donde ve acostados un hombre y una muger: arrebatado de los celos levanta su puñal y los atraviesa muchas veces: pero al salir de su cuarto encuentra á su muger que le dice: Julian, ¿cómo tú aqui? porque la habia dicho que se partia á una comision del duque. Pregúntala entonces quiénes son los que estaban en su cama, y ella le dice que sus padres, que habian llegado poco antes y dádose á conocer, y no habiendo otra cama á mano, le habia cedido la suya propia sabiendo que él no habia de venir. Julian ve cumplido el vaticinio del ciervo, y en aquel momento llega Federico, el amante, á cometer su traicion: desesperado ya, y entregado al furor de los celos, le mata y huye con su

muger á otro punto. Su intencion era pasar por Roma para recibir del Papa la absolucion de su delito ; y en efecto, en la tercera jornada aparece ya en la Calabria, donde habia fundado un hospitalito para pobres, y donde tanto él como su muger se dedican al ejercicio de las virtudes mas sublimes. El duque de Calabria, que habia visto el trage modesto y humilde, y la hermosura de Laurencia, que era la muger de Julian, se habia enamorado de ella; pero habiendo sabido la manera de que ambos consortes empleaban su vida renunció á su pasion, y solo pensó en favorecer aquel hospitalito que fundaban. Uno de los pobres, que llegan á pedir limosna y asilo, es el demonio vestido de fraile, el cual, valido de esta oportunidad le persuade á que el delito que habia cometido no tiene perdon alguno ni puede tenerlo, mucho mas cuanto que sus padres habian muerto en pecado mortal y estaban en el infierno: en efecto, para probarlo hace que se le aparezcan, especialmente el padre, rodeado de llamas infernales y le maldice. Esto era una ilusion del demonio, porque inmediatamente llega un niño hermosísimo, que era el niño Jesús que deshace todo el artificio del demonio, manifiesta á Julian que su padre estaba en el purgatorio acabando de cumplir la penitencia que merecian sus culpas, y que en aquel momento se lo iba á llevar al cielo; y entonces se le presenta con tunicelas blancas y se los lleva al cielo, con lo que acaba la comedia, perdonad sus muchas faltas.

Bien se ve que esta fábula es la misma que la de Edipo, condenado por el fatalismo, por una determinacion del destino, á ser el homicida de su padre é incestuoso con su madre, y todos los pasos que da en su vida para huir de este peligro son pasos que le llevan á él. Este mismo asunto ha sido tratado por varios dramáticos españoles: es el mismo argumento de Lope esceptuando lo del incesto, que aquí está sustituido por la muerte de la madre; es el mismo que ha dado origen á otras dos comedias españolas *El mas*

dichoso prodigio, y *El marido de su madre*. En estas dos comedias está la historia de uno á quien se le habia predicho que cometeria estos dos horrendos delitos; pero que en una y otra huyen de ellos, huyen de su casa y se entregan á una vida inmoral llena de vicios y desenfrenada, y durante ella cometen entrambos delitos. Cuando han llegado á consumarlos y lo saben, horrorizados de la enormidad de su maldad se arrepienten y convierten á Dios, empleando el resto de su vida en el ejercicio de la penitencia y de las virtudes cristianas. Ambas comedias por desgracia son bastante malas, y lo mismo que ellas la de San Julian, en la cual por acabar con ella debo decir que no hay un solo verso bueno digno de ser citado, de modo que yo tengo mis escrúpulos de que sea del mismo Lope de Vega. Pero se halla en la lista que este insertó en la novela del *Peregrino en su patria*. Sin embargo, debo advertir que la fábula ella sola, sin atender á la composicion ni á los vicios de esta, es mucho mas verosímil que la del Edipo, atendidas las ideas de humanidad del Edipo de Sófoeles, y de todos los que en el dia la han imitado. ¡Qué moral era la del paganismo, que admitia crímenes sin intencion! Puede cuando mas achacarse á Edipo el haber dado la muerte en un rapto de ira á un hombre que le disputaba el tránsito por un camino; pero en lo demas, Edipo era el modelo de los hombres y de los reyes virtuosos: no fué culpable en casar con su madre, puesto que tanto el matrimonio como el trono le debió á los tebanos en premio de un señalado servicio que les habia hecho matando la Esfinge que los molestaba. Por consiguiente, en todo era imposible mirarle como criminal ni como merecedor de la desgracia que cayó sobre él y su familia. El Edipo español, que á mi entender es mucho mejor que el de Voltaire y el de Corneille, porque presenta la belleza ideal del hombre y del rey en el carácter de Edipo, pues es imposible presentar un carácter mas hermoso, aumenta tambien

la ira que debe escitar en cualquiera persona que tenga sentimientos de humanidad. Cuando en el último verso dice el sacerdote : «La maldicion del cielo va contigo,» me obliga á decir: «y la maldicion mia y de todos los hombres de bien va contigo y con tus dioses.»

En nuestras comedias, aunque al tiempo de cometer el parricidio y el incesto no sabian los delitos que cometian, con todo merecian haberlos cometido tan crueles y horrendos mediante el género de vida desenfrenada que llevaban : uno de ellos aabndonó su casa para hacerse vandolero en las sierras del Pirineo, *El mas dichoso prodigio*, y de consiguiente era justo que mediante los crímenes que cometia cayese por castigo, por destino especial de la Providencia justiciera y vengadora, en otros mayores. Ademas de esto segun nuestras creencias las desgracias de cometer estos crímenes se reparan en lo posible con el arrepentimiento, con la penitencia, con el género de vida arreglada y virtuosa hasta el fin de ella : esta especie de espiacion no existia en el Edipo, que no reconoce mas medio de salir de su horrible situacion que privarse de la vista y huir á ser infeliz todo el resto de su vida.

He querido hacer esta comparacion entre el giro que siguen de castigar ambas religiones, el paganismo y el cristianismo, para que se conozca la diferencia de moral entre ellas, y la diferencia de recursos que proporcionan en esta línea á nuestros dramáticos.

La última comedia que veremos de Lope de Vega es *La bella Andromeda*, cuya historia está tomada de las metamorfosis de Ovidio. En ella se ve lo que en todas las comedias de Lope de Vega, la falta de unidad y de lazo. Danae, hija de Acrisio, rey de Mesenia, ha sido encerrada en una torre por su padre: Lidoro, príncipe de Tebas, enamorado de ella se aparece en el primer acto, y luego desaparece para siempre : consulta de qué modo se valdrá para casar

con Danae, y le dicen que no hay mas que uno, que es el oro : Lidoro no dejaba de tener como príncipe algun oro; pero mucho mas tenia Júpiter, que convertido en lluvia de este metal entró en su aposento, de cuya entrada resultó el nacimiento de Perseo. Acrisio habia ido á una guerra y estaba ausente cuando sucedió el estupro de Júpiter, y para acelerar mas el momento pone Lope de Vega una escena en la cual hablan Júpiter, Mercurio y el Tiempo, á quien le dice Júpiter que es menester que corra, porque tiene que nacer alguno; hácelo así, y durante esta escena Danae pare su niño, y Acrisio, victorioso y sabiendo el lance, pone á Danae y su hijo en un barco, y los abandona al furor de las olas. Llegan en él desde las playas de Micenas á las de Acaya; unos pastores recogen á hijo y madre á tiempo que Polidetes, rey del pais, estaba cazando por allí, y viendo una muger tan hermosa se enamora de ella y se casa sabiendo que era hija de Acrisio, y con esto acaba el primer acto, no volviéndose en todo el resto de la comedia á hablar de Lidoro ni de Danae. El segundo acto empieza por un diálogo entre Perseo, ya jóven, y la diosa Diana, que estaba enamorada de él y le da noticia de cuál es su nacimiento, al mismo tiempo que Polidetes, temiendo que el jóven Perseo se levante con la corona y le quite el reino, trata de impedirlo y ponerle en peligros que le alejen mucho de Acaya, y aun concluyan con su vida. Al efecto le manda ir á dar muerte á Medusa, muger vieja y hechicera que habitaba en un castillo de Africa, pero que con sus encantos unas veces, otras con sus llores, ponía en peligro á cuantos llegaban allí. Perseo, que ya sabia que era hijo de Júpiter, emprende el viaje; pero no creyéndose con bastantes fuerzas para triunfar de Medusa y sus artes, implora el auxilio de su padre, por lo cual Mercurio y Palas le dan una lanza y un espejo, cuya virtud era la de dar muerte ó dejar inmóvil al que se mirase en él. Llegá al castillo, donde le reciben cuatro

gigantes, á quienes vence: Medusa, no pudiendo vencerle por armas, le trata de tomar por engaños, y al efecto le da el retrato de Andromeda, princesa de Tiro, y la mas hermosa muger de aquella época. Se enamora del retrato Perseo, pero no por eso deja de matar á Medusa; pasa despues por los estados de Atlante, rey de Mauritania, quien no le quiso hospedar en su casa, y en castigo de esto le presenta el espejo y le convierte en monte. En este segundo acto no se ve que se haya hablado nada de Andromeda; el episodio de Atlante es enteramente inútil y de nada sirve en toda la pieza. En el tercer acto ya estamos en Tiro. Fineo, príncipe de este pais, estaba enamorado de Andromeda, pero esta no le queria; la madre de Andromeda habia injuriado á Letona, madre de Apolo, y en castigo de tal injuria los dioses enviaron á las playas de Tiro un monstruo terrible y horrendo que no solo mataba á cuantos se acercaban á la orilla del mar, sino que infestaba el aire con su aliento. Fué preciso entregarle á Andromeda para libertar al pais de semejante plaga, y así es que se la dan atada á la orilla del mar con fuertes cadenas; pero aparece Perseo montado en el Pegaso, mata al monstruo marino y se casa con ella, con lo cual concluye la accion.

Andromeda, que es la que da el título á la pieza y que debia ser el personage mas importante, no aparece hasta el tercer acto; el amor de Fineo, que se vuelve loco, es un amor episódico é insufrible; los papeles de Lidoro, Danae y Polidetes, apenas sirven mas que para dar curso á la accion y desaparecen así que no hacen falta. No hay pues unidad de accion: se conoce que el poeta lo que hacia era buscar los medios de presentar espectáculos agradables á la vista, como el de la lluvia de oro, que es una decoracion de teatro; la presentacion de Mercurio y Palas á Perseo para darle la lanza y el espejo, la transformacion de Atlante en montaña, etc.

Cuando Perseo corta á Medusa la cabeza, esta se

llena toda de sierpes, y de la sangre sale el caballo Pegaso con alas: se sube á lo alto de una montaña y da una coz, de la que resulta la fuente Castalia, fuente de los poetas. Se presentan á su derredor coronadas de laurel las musas y un gran número de poetas, de los que el único que habla es Virgilio, y es muy singular el razonamiento que hace, porque da á conocer la época en que se escribió la comedia, al mismo tiempo que manifiesta cuál era el poeta antiguo, de los conocidos por Lope de Vega, que mas le gustaba. En efecto, se nota en él mucha afición y aun imitación á la suavidad de Virgilio. En el razonamiento referido se hacen cantar los triunfos de un Felipe III y tambien los de un Sandoval, que era el duque de Lerma, de quien tanto como de su amo no se han contado grandes cosas nunca; no sirve pues mas que para manifestar que Lope compuso esta pieza ya bien entrado el siglo XVII, puesto que era conocido el duque de Lerma por el favor que le daba el rey, pues que sino no le hubiera dirigido semejantes alabanzas Lope. Es tambien de teatro la aparición del monstruo marino y de Perseo á caballo en el aire cuando le da la muerte á orillas del mar.

En esta comedia no sucede lo que en la anterior: hay en ella versos buenos. Cuando Júpiter piensa penetrar en la torre de Danae convertido en lluvia de oro, dice:

Júpiter. Yo pienso en lluvia de oro transformado
 en la torre que miro,
 entrar preciosamente disfrazado. (1)

Mercurio. Si el cielo así lloviera
 ningún quejoso por la tierra hubiera,
 ni el mar se navegára,
 ni hubiera pleitos ni sangrientas guerras:

(1) Preciosamente disfrazado, tiene mucha gracia.

¿pero quién trabajára
ni cultivára las desiertas tierras? (1)

Al principio del segundo acto, en que Perseo es cazador, hay unos versos que honran al autor como composicion.

Perseo. Verdes montes de Acaya ,
que con la blanca arena
del sacro mar la yerba entretejiendo ,
por unas partes playa ,
por otras selva amena
estais su eterno curso resistiendo ;
vosotros que poniendo ,
los verdes piés calzados
de robles y sabinas ,
en olas cristalinas ,
mirais vuestros estremos coronados
del gran dosel de estrellas
que borda el sol cuando se esconden ellas :
claros humildes rios
pues á perder el nombre
llegais al mar con inocente prisa (2)
y en sus soberbios brios
á imitacion del hombre
en olas de furor trocáis la risa ,
un cazador os pisa
criado en las ciudades ,
y en su confuso estruendo
de donde viene huyendo
á vuestras siempre alegres soledades ;
dadme tierna acogida ,
pues os doy la mas parte de la vida.
Ora en tus verdes brazos

(1) Es muy filosófico este pensamiento.

(2) La inocente prisa es admirable, da un carácter de la idea, huir con prisa y no saber que se va á perder hasta el nombre.

árbol ya ninfa hermosa (1)
 encomiendo el venablo y á las fuentes ,
 que con tan varios lazos
 por la arena lustrosa
 sonoras dilatan sus corrientes (2)
 por morir diligentes
 en el cristal salado ,
 mi descanso , mi sueño ,
 mi libertad sin dueño
 que nunca vió de amor el arco armado .
 Dichoso yo que puedo
 libre de su rigor dormir sin miedo :
 llore el celoso ausente
 los temidos agravios ,
 y celebre el presente los favores :
 al amigo los cuente ,
 si fué de amante sabio ,
 y yo mi libertad á vuestras flores ;
 que solo los amores
 de las parleras aves
 me causan alegría ,
 cuando aparece el día
 sentado entre la yerba , á los suaves
 ééfiros que recrean
 los que vivir en soledad desean .

Esta es una oda al amor y á la soledad.

Cuando el caballo Pégaso da un golpe en la cima
 del monte y hace salir la fuente Castalia y aparecer
 las musas y los poetas, pregunta Celio, criado que
 acompaña á Perseo, qué es :

Celio. ¡Estraño acaso !
 ¿que esta fuente del Parnaso
 será, señor, tan divina?

(1) Ya ninfa hermosa; equivale este ya, á otro tiempo y no al presente ni ahora.

(2) Esta es una de las imágenes mas bellas.

Pers. ¿No lo ves? = *Cel.* ¿Y han de beber tantos poetas aquí?

Pers. Las musas dicen que sí.

Cel. ¡Ó qué de ellos ha de haber! subamos, que quiero en ella echarme de pechos.

Y despues dice el mismo :

Celio. Fuente , Dios os lo perdone los que habeis de hacer de locos.

Calderon , que trató en su comedia de Perseo y Andromeda de esto mismo , dice tambien una gracia acerca de esta fuente: dice el gracioso : «La fuente de los poetas será;» y le preguntan: ¿de qué bien lo sabeis? ¿de que matará la sed y no matará el hambre?

Precisamente todos los poetas que se hallaban muy bien como Calderon y Lope , no por eso dejaban de lanzar algunas frases sobre los demas poetas. Sobre el Pegaso hay otra gracia en el último acto , cuando Perseo llega á Tiro sin haber visto la desgracia é infortunio de Andromeda : es así :

Celio. No entendí que consintiera ancas el señor Pegaso ; pero de aquesta manera suben muchos al Parnaso , aunque es difícil carrera ; no porque somos nosotros poetas , mas porque dan en hurtar unos á otros presumo que algunos van á las ancas de los otros.

En una comedia de Calderon, que es *Fieras afemina amor* , hay una cosa de esta especie: el gracioso dice que supuesto que el puchero de los poetas no sufre ancas , tampoco puede sufrirlas su rocin.

Hemos concluido nuestro estudio sobre el verdadero fijador de nuestro teatro : hemos visto sus bellezas , su mérito , sus defectos ; debemos seguir adelante : dando él este impulso, debemos ver el efecto que

produjo en los genios que le siguieran. El primero de todos es el padre Gabriel Tellez, de la Merced, que publicó sus comedias tomando el título de Maestro Tirso de Molina: este era coetáneo de Lope de Vega á principios del siglo XVII: tambien fueron coetáneos suyos Mira de Mescua, Luis Velez de Guevara y el divino Sanchez, del cual no conozco mas de una comedia, que es necesario analizar aquí porque es la que puede servir de enlace entre el género de Lope y el de Calderon. Guillen de Castro tambien es de esta época: de todos ellos los que á mi entender merecen alguna atencion como autores dramáticos, son: Tirso de Molina, Miguel Sanchez y Guillen de Castro, no porque sus comedias tengan algo nuevo diferente de lo que hemos visto en Lope de Vega, sino porque una de ellas ha dado origen á la primer tragedia buena que hubo en el teatro francés. En la leccion siguiente hablaré de estos tres poetas, porque me apresuro á llegar á Calderon, que es la perfeccion de este género, la perfeccion del teatro español.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

15.ª LECCION. = COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA.

Cuando Lope de Vega se hubo apoderado del centro de la escena española y promulgado, por decirlo así, la constitucion que habia de regir en lo sucesivo al teatro, ya no fué lícito á los poetas cómicos de su tiempo ni á los sucesores alterar el tipo fundamental que él habia establecido. Olvidáronse para muchos años las reglas arquitectónicas de Aristóteles y de Horacio; olvidáronse los modelos de la antigüedad griega y romana; y solo se pensó en imitar á Lope, y en cultivar el género de drama novelesco, único que la experiencia habia enseñado que era adaptable al gusto de los españoles y al espíritu del siglo.

Pero este género era un campo en que todavía faltaban por cultivar muchos terrenos. En el análisis que hemos hecho de las cualidades y defectos de Lope de Vega, hemos visto que si bien sobresalió en la descripcion de los caractéres, en la creacion de las situaciones y en la fluidez y riqueza de la versificacion, faltó con frecuencia á la recta distribucion de la fábula, á la unidad de interés introduciendo incidentes que despues abandonaba; que ignoró el arte de deducir de una situacion dada todas sus consecuencias naturales; y en fin, que la prisa con que escribia, le hacia imposible la correccion no solo en la marcha de la accion, sino tambien en el lenguaje, sin el cual el genio mas rico y variado aspirará en vano á la inmortalidad de sus obras.

Corregir estos defectos dramáticos y limar y perfeccionar el estilo, era la mision de los imitadores y sucesores de Lope. La primer parte no se consiguió

hasta Calderon. En cuanto á la segunda, como todos querian imitar la facilidad y copia de aquel monstruo de naturaleza, no erá fácil tampoco que se lograra. Sin embargo, entre los autores cómicos coetáneos ó mas inmediatos á Lope, hubo uno, que fué Tirso de Molina, en el cual se encuentra ya muy mejorada la elocucion dramática. Esta prenda, y otras singularidades muy notables de sus comedias, merecen que se haga de ellas mencion honorífica. Los demas fueron Miguel Sanchez, á quien sus contemporáneos llamaron el *Divino*, Velez de Guevara, Mira de Mescua, poeta lírico estimable, y el canónigo Tarraga, Aguilar, Guillen de Castro, y otros autores valencianos que siguiendo el género de Lope, crearon en su patria una escuela de poesia dramática.

Siendo tantos los escritores dramáticos de aquella época, solo debemos fijar nuestra atencion en los que la merezcan por algunas cualidades singulares, pues los demas ni contribuyeron al atraso ni al adelantamiento de nuestra poesia escénica. Por esta razon escogeremos, del período que medió entre Lope de Vega y Calderon, á Tirso de Molina, á Miguel Sanchez, y á Guillen de Castro. Empecemos por el célebre Maestro, cuyo verdadero nombre era Fr. Gabriel Tellez, religioso de la Merced: bien que ignoramos si escribió sus dramas antes ó despues de entrar en la orden.

Cuando pasamos de la lectura de Lope á la de Tirso de Molina, hallamos casi los mismos defectos en la distribucion de la fábula; el mismo cuidado de producir situaciones y efectos teatrales; el mismo descuido en motivar los fines proporcionando á ellos los medios; como tambien la misma lozanía de ingenio, la misma facilidad de invencion, y el mismo arte para pintar los caractéres; pero echamos menos la ingenuidad candorosa del fundador de nuestro teatro, y aquella complacencia con que describia el amor puro, verdadero, desinteresado, señaladamente en el bello sexo.

En recompensa encontramos una elocucion mas

castigada, una fuerza cómica incomparablemente mayor, y muy maligna; versos hechos con mas cuidado y artificio que los de Lope, el lenguaje mas correspondiente á los caracteres de los personajes, y mas urbano, mas adaptado, en fin, al mundo verdadero que al novelesco.

Tirso cultivó todos los géneros de drama que hemos distinguido en el teatro de Lope; pero siempre dándoles el tipo del que hemos llamado novelesco, y del cual ya no era lícito salir. Mas su intencion dramática fué muy otra en la descripcion de los caracteres; porque falseó el amor, pintándolo tímido y aun tibio en los hombres, y atrevido y ardiente en las mugeres; lo degradó mezclándolo con la liviandad, el interés y la vanidad en el bello sexo; y le quitó el mas poderoso de sus atractivos, y el que puede hacer tolerable su presentacion en la escena, que es el pudor y la decencia. Los casamientos, en que generalmente se acaban las comedias, se consuman casi siempre en las de Tirso de Molina antes de la conclusion del drama, bien que entre bastidores; y aun hay que agradecerle este resto de honestidad. Su lenguaje es sumamente atrevido y licencioso, y apenas basta á encubrirse la inmundicia de las ideas con la urbanidad del estilo, ni con la sal ingeniosa de sus atrevidas metáforas. Yo procuraré, en cuanto me sea posible, evitar estos pasages peligrosos y aquellos dramas tan ruinemente acabados.

Reasumiendo cuanto he dicho acerca de Tirso, vemos que comparado con Lope, mejoró el estilo y la versificacion, que estaba dotado de una grande dosis de fuerza cómica, con muy buenas disposiciones para la comedia de carácter y de costumbres; pero que despojó al amor de la ternura y de la decencia, y por consiguiente le quitó todo su encanto. No es de extrañar, pues, que en un siglo tan religioso y caballeresco como el XVII se presentasen raras veces en el teatro. ¿Sería la razon contraria la que en nuestro

tiempo ha hecho que se representen con tanto aplauso y aceptacion del público? Si mi sospecha es cierta, poco habremos ganado desde el siglo XVII hasta el XIX en cuanto á la civilizacion moral. En cuanto á la formacion del drama y disposicion de las escenas, no se advierte variacion alguna entre Lope y Tirso que sea digna de particular observacion.

Solo nos falta justificar nuestra opinion acerca de este escritor cómico con algunos ejemplos. El primero que elegiremos será su célebre comedia intitulada: *Por el sótano y el torno*, mitad de carácter, mitad de intriga, y correspondiente al género de las que entonces se llamaban de capa y espada.

D. Fernando de Aragon, caballero rico y jóven, y que pasaba de Zaragoza á Madrid, encontró cerca del puente de Viveros un coche en que venian dos damas con su esclava. El coche volcó, D. Fernando acudió al socorro de las damas, se enamoró de una de ellas, que salió desmayada, y socorrió en la venta próxima, y supo de la esclava Polonia que aquellas dos señoras eran de Guadalajara y hermanas; la mayor, llamada Doña Bernarda, que era la desmayada, era viuda y llevaba á su hermana menor Jusepa á Madrid para casarla con D. Gomez, indiano rico y muy viejo, que habia ganado á la hermana mayor para que favoreciese sus pretensiones con la menor, prometiéndola por regalo de boda diez mil pesos ensayados. Esta esposicion se hace en la primer escena, que es en el campo de Viveros.

La segunda es en Madrid, en casa de Mari Ramirez, hábil Celestina, que tenia huéspedes de aposento, y adonde venia á parar D. Fernando, el cual se encontró en la posada á D. Duarte de Noroña, caballero portugués, jóven tambien y rico y antiguo amigo suyo. Desde su puerta ven llegar á las dos damas que entraron en su casa, fronteriza de la posada de los caballeros, y D. Duarte quedó prendado de la infeliz víctima de la avaricia de su hermana. La casa que se le habia

preparado para que esperase en ella á su futuro septuagenario, tenia cerradas puertas y ventanas, y solo se mandaba por un torno como convento de monjas. Doña Bernarda venia indispuesta y quiso sangrarse para evitar las consecuencias de la caida. Súpolo Don Fernando por Santillana, escudero de la casa de Don Gomez, que salió á preguntar por un sangrador; y sobornando al mancebo del cirujano, entró disfrazado á sangrar á su dama, por tener el placer de verla, pero se guardó muy bien de ejercer su fingido oficio, alegando que estaba prohibido en Madrid hacer sangrías sin licencia del médico. Aquí concluye el primer acto.

En el segundo, Mari Ramirez, la huésped, se introduce en casa de Doña Bernarda disfrazada de toquera montañesa, le vende algunos mongiles y le deja entre ellos un papel de D. Fernando, que solicita su amor á título de haberla socorrido en Viveros, y de haber sido su sangrador. La viuda es sensible á su amor, y comienza la lucha de esta pasion con la avaricia. Entre tanto no se descuidaba D. Duarte: su criado Santarén, disfrazado de buhonero francés, y de acuerdo con la Ramirez, entra al salir esta, encuentra solas á Doña Jusepa y á Polonia, y les deja su arquilla con muchas joyas y versos amorosos. Los dos amantes concurren al torno para persuadir á Doña Jusepa que corresponda á Don Duarte: Doña Bernarda los sorprende, afecta sumo enojo é indignacion, y los despide.

Al principio de la tercera jornada iban mal los negocios de los amantes. El terrible D. Gomez debia llegar al dia siguiente con sus pesos ensayados: el tiempo urgía, el camino del torno estaba obstruido, y no se hallaba medio de evitar el golpe; pero Santarén descubrió que el sótano de Mari Ramirez se comunicaba con el de la casa de enfrente, y Doña Jusepa pasó á la casa de su amante sin salir de la suya. Doña Bernarda, que solia ir á ver á D. Fernando con

el pretesto de enmendar sus costumbres, ve en su cuarto á su hermana vestida magníficamente con un traje que D. Duarte habia comprado para remitírselo á una hermana. Se enfurece: dicenla que aquella no es Doña Jusepa, sino la condesa de Ficallo, que ha venido á buscar al portugués vencida de su amor. Enfúrcese mas; vuelve á su casa para averiguar la verdad, y encuentra en ella á su hermana, que habia pasado por el sótano, vestida de su traje comun y aplicada á la labor; pero la acompañaban ocultos D. Duarte y su criado, D. Fernando, y la huéspedea; y viendo que Doña Bernarda instaba á su hermana para que el dia siguiente diese la mano á D. Gomez, que iba á llegar, salieron, la rogaron y la persuadieron á que hiciese feliz á su hermana y á si misma. Los cuatro novios salen de la casa, y se la dejan encargada á Santillana para que se la entregue vacía, pero con su sótano y su torno, al perulero D. Gomez cuando llegue.

La fábula es interesante: los incidentes del torno bien empleados: Jusepa una jóven sin grandes sentimientos, pero que tiembla al nombre de torno y á la cuenta de los 70 años: Doña Bernarda, aunque conoce el amor y lo siente, no se olvida del interés. Mari Ramirez, Santarén y Polonia hacen bien el papel de terceros; y Santillana es un viejo taimado y socarrón, que sabe mas de lo que demuestra con su aparente simpleza.

El papel de D. Luis, sobrino de D. Gomez, que aspira á la mano de Jusepa, y riñe con D. Fernando cuando salia de hacer el oficio de sangrador, es episódico é inútil, como tambien el de Doña Melchora, antigua dama de D. Fernando, que viene á verle á su posada y escita los celos de Doña Bernarda. La invencion del sótano no ocurre hasta el tercer acto, en que Tirso tuvo necesidad de ella para terminar la accion. En una palabra, se nota en este poeta el mismo defecto que en Lope; el de crear lances é incidentes inconexos, que en nada contribuyen á la accion y solo

sirven para debilitar el interés. La escena de la condesa de Ficallo solo está para producir la situacion en que Doña Bernarda se espanta de encontrar á su hermana en su casa como la dejó; pero este espanto cesa muy pronto y nada produce.

Para conocer la fuerza cómica y el diálogo superior de Tirso, bastará leer dos pasages. Santillana, disculpándose de haber traído un caballero en lugar del sangrador, hace la siguiente descripcion del verdadero cirujano:

D.^a Ber. ¿Fingido el barbero fué
que salistes á llamar?
Sant. Ande usarcé, que es hablar.
¿Que está borracho no ve,
el D. Luis, de enamorado?
A cuatro casas de aquí
por el barbero salí,
y de ventosas cargado
hallé en su tienda al maeso,
que iba á echar á un tabardillo;
y de sangrar de un tobillo
á Doña Inés Valdivieso,
acababa de volver.
¡Por Dios que estamos despacio!
Es sangrador de palacio.
¿Eso habia yo de hacer?
Ha estudiado cirujía,
no hay hombre mas afamado;
ahora imprime un tratado
todo de flomotomía.
Suele andar en un machuelo,
que en vez de caminar vuela;
sin parar saca una muela:
mas almas tiene en el cielo
que un Herodes ó un Neron:
conócenle en cada casa:
por donde quiera que pasa
le llaman la Estrema-uncion.

Es imposible hacer una descripcion mas rápida, mas graciosa, y al mismo tiempo mas maligna. Pero es mas profundo, mas bien concebido el siguiente diálogo del tercer acto, en que Santillana escita los celos de la viuda, contándole lo que habia visto en casa de D. Fernando. El basta para dar á conocer el genio cómico y la malignidad de Tirso.

Escena 3.ª Doña Bernarda y Santillana.

Sant. Lo que en esta corte pasa
no se puede imaginar.

¡Quién habia de pensar
que aquí frontero de casa
se atreviera un caballero
á tales desenvolturas!

D.ª Ber. ¿Entrais ya haciendo figuras?

¡Qué viejo tan hazañero!
¿Qué tenemos de invencion?

Sant. No piense que es como quiera;

en la posada frontera
hay dos huéspedes que son
los que halló vuesarcé ayer
haciendo al amor tornero:
el que se fingió barbero,
dicen que debe tener
seis mil ducados de renta,
sin los que está pleiteando,
y se llama D. Fernando
de Aragon, y por la cuenta,
aquí se viene á casar:
y el que trae siempre consigo,
es un portugués, su amigo,
que se tiene de llamar
D. Duarte de Noroña.
Mire por sí vuesarced,
que andan tendiendo la red
á toda dama visoña,

y ha de dar en el garlito
si los deja entrar aquí.

D.^a Ber. ¿Pues qué habeis vos visto en mí,
ó yo cuándo los admito,
para que me deis consejos?

Sant. Ocasiones cortesananas
en quien por no peinar canas
está de malicias lejos,
suelen echar á perder
cualquier honra descuidada.
Agora entré en su posada,
que á un montañés iba á ver
que trae cartas de mi gente,
y hallé el sangrador fingido
harto bien entretenido.

D.^a Ber. ¿Jugaba? = *Sant.* Amorosamente.

D.^a Ber. ¿Qué dices? = *Sant.* Con una dama
que al parecer le pedia
celos, y él la divertia.

D.^a Ber. ¡Ah cielos! (*Aparte.*)

Sant. Segun la fama
que tiene nuestro barbero,
de cuantas mira es galan;
que es de aquestos del refran
cuantas veo tantas quiero.

D.^a Ber. ¿Pues á vos quién os ha dado
cuenta tan particular?

Sant. Como me mandó informar
de todo, puse el cuidado
que es justo, y lo pregunté
á los mozos y criadas;
que en las casas de posadas,
no hay secreto que lo esté;
y mientras hablando estaba
con el de mi tierra, via
la dama que le reñia,
el portugués que terciaba,
y el amante barberil

adorando sus pucheros:
no hay fiar de forasteros,
guarde Dios nuestro mongil.

D.^a Ber. ¿Estais loco? = *Sant.* ¿Qué sé yo?
Esto lo que pasa es,
porque no diga despues
vieja fué y no se coció.

D.^a Ber. Pues bárbaro, ¿qué me importa
á mí que ese forastero
sea villano ó caballero,
con hacienda larga ó corta,
con dama que quiera ó no?

Sant. Yo digolo por si acaso...
como le hallé al torno.

D.^a Ber. Paso; ¿soy de esas mugeres yo?
Andad, no entreis mas aquí.

Este enfado de Doña Bernarda apenas oye en la boea del escudero alguna cosa que descubra su pasion, es un rasgo admirable; y ciertamente es lo que sucede á todo el que tiene la conciencia dañada, que se enfada cuando se lo muestran.

Sant. ¿Porque digo?... = *D.^a Ber.* Ganapan,
idos luego. = *Sant.* Ya se van.

D.^a Ber. ¡Atrevido! ¿vos á mí?

Sant. ¡Miren, porque la doy luz
de amantes embustidores!
Plazuela habrá de Herradores,
y puerta de Santa Cruz.
No me han de faltar dos reales:
y señoras de alquiler. (1)

D.^a Ber. ¿Llorais? = *Sant.* ¿Qué tengo de haecer,
si así se pagan leales?

D.^a Ber. Volved acá: compasion
os tengo, no os despidais,
que al fin, aunque caducais

(1) Una silla de alquiler la llevaban entre dos escuderos de una parte á otra y servia para las damas.

servís con buena intencion.

Que ese hombre esté entretenido
me está bien: que sospechaba

como aquí se nos entraba

ya sangrador atrevido,

ya en este torno asistente,

algun travieso desman:

presto vendrá el capitan;

no hay que temer al presente.

¿Al fin con una muger

le vistes, y la mostraba

voluntad? = *Sant.* Bien la miraba.

D.^a Ber. ¿Tenia buen parecer?

Sant. ¿Como le hablaba cubierta

hasta los pechos el manto,

no pude advertir en tanto;

mas no me pareció tuerta.

Obsérvese que ya Santillana habla con un poco mas de precaucion por la riña anterior: este diálogo está perfectamente conducido y puede ser un modelo.

D.^a Ber. ¿Y era persona de suerte?

Sant. No lo son las que tapadas

en las casas de posadas

se entran, si en ello se advierte.

Mas en verdad, que segun

formaba quejas la tal,

cuando no muy principal,

no me pareció comun.

D.^a Ber. ¿Muchas galas? = *Sant.* Las que el uso
de la vanidad hereda:

su chamelote de seda

leonado y negro se puso;

escapulario y basquiña

correspondiente al jubon,

que abrochándose á traicion (1)

(1) Esta espresion, aunque un poco indecente, es admirable y poética.

el cristal delante aliña;
 cordon de pita hecho lazos,
 cada mano de manteca
 con su red á la muñeca
 por remate de los brazos;
 ropa que cruje al andar,
 banda que el pecho atraviesa
 con una madre Teresa;
 que sin saberla imitar
 de tortuga guarneció
 con sus menudencias de oro.
 Todo esto traigo de coro,
 sin lo que se me quedó.
 El manto, aunque despuntado,
 con palmo y medio de red:
 ¿qué pensaba vuesarced
 que las puntas que han quitado
 les hacen falta? ¡Bonitas
 son! Si en carnes anduvieran,
 de la misma carne hicieran
 guarnicion las mugercitas.

D.^a Ber. Despacio estábades vos,
 que tanto pudiste ver.

Sant. Soy amigo de saber,
 y acechélos á los dos
 por entre una rehendija.

D.^a Ber. ¿Luego cerrados estaban?

Sant. A puerta cerrada hablaban;
 y si quiere que colija
 en lo que esto ha de parar,
 la dama por esta noche
 no ha menester silla ó coche,
 que allá se queda á cenar.

D.^a Ber. Mas que se quede este mes.

Sant. Por mí, que se quede treinta.

D.^a Ber. Segun vos haceis la cuenta,
 ¿rogóla el aragonés?

Sant. Si es hombre, ¿qué maravilla?

D.^a Ber. ¿Y ella? = *Sant.* Rehusaba primero;
pero al fin, al fin, no quiero
y échamelo en la capilla.

D.^a Ber. Sois un malicioso vos.

Sant. El curso malicias cria.

D.^a Ber. Id, y ved si todavía
se estan hablando los dos.

Sant. Que me place. = *D.^a Ber.* Mas, no vais.
¿A mí qué me importa eso?

Sant. ¿No está claro?

D.^a Ber. Pierdo el seso. (*Aparte.*)

¿Ay celos, que me abrasais!

¿Sabeis vos cómo se nombre

esa muger? = *Sant.* No advertí

en ello. = *D.^a Ber.* ¿Buen talle? = *Sant.* Sí.

D.^a Ber. ¡En verdad que es gentil hombre!

Idos con Dios... Esperad,

volved; decidle... ¿Qué es esto?

¿En fin, no se irá tan presto?

Sant. Yo pienso que no. = *D.^a Ber.* Aguardad
á que salgan, entre tanto
que yo otra cosa no os digo.

Sant. Voy. = *D.^a Ber.* Pero venios conmigo.

¡Hola, esclava! Dadme un manto.

¿Dónde me llevais, pasiones?

¿qué tormento es este, cielos?

Sant. O la viuda tiene celos, (*aparte*)
ó la pican sabañones.

La segunda comedia que examinaré de Tirso de Molina pertenece al género ideal: es la de *Pruebas de amor y amistad*, y gira toda ella sobre los falsos ofrecimientos de los amigos y de las damas en tiempo de prosperidad, y la facilidad con que faltan á sus promesas en tiempo de adversidad. Es una de las comedias mas excelentes de Tirso: está bien conducida la accion, seguida de los incidentes, todos naturales y bien motivados. Contra su costumbre pintó en ella el amor á la manera de Lope en la dama principal de

la comedia, si bien se vengó en otras dos en las cuales supuso todo el interés, todo el orgullo mugeril y toda la facilidad de mudarse al viento de la fortuna. La historia es esta: D. Guillen de Moncada, baron de los principales de Cataluña, se habia criado en el palacio de los condes de Barcelona con D. Ramon, hijo menor del conde, con quien contrajo una estrecha amistad desde sus mas tiernos años. Muere el conde y le sucede su hijo mayor D. Hugo, que aborrecia á su hermano hasta tal punto, que llegaron á sacar las espadas uno contra otro; pero D. Ramon, hermano menor, tuvo que huir á Navarra del furor y enemistad de su hermano. Al pasar por el castillo de Moncada, D. Guillen, sin temer la ira del conde D. Hugo, y atendiendo solamente á la amistad que le unia con D. Ramon, le hospedó en su casa, le defendió contra los que venian á buscarle para prenderle, le dió medios para llegar á Navarra y vendió casi todos sus estados, quedándose muy pobre para que su amigo se sostuviese en aquel reino con todo el esplendor propio de su sangre. D. Hugo, conde de Barcelona, fallece sin hijos, y entonces el condado de Barcelona recae en D. Ramon, desterrado en Navarra: vuelve, pues, á tomar posesion de su estado; pero antes de ir á Barcelona quiere pasar por Moncada para manifestar su amor y su gratitud al que fué bienhechor suyo en tiempo de la adversidad: encontró á D. Guillen en una situacion interior bien desagradable para él. D. Guillen amaba y era correspondido de Estela, condesa de Miraval, desde los tiempos de su prosperidad: aunque habia venido á ser pobre no se habia debilitado el amor en uno ni en otro; pero un dia vió D. Guillen en el campo y á cierta distancia sin poder entender bien lo que trataban, á Estela hablando con D. Grao, otro caballero catalan muy amigo suyo; observó que estaban hablando en larga conversacion, oyó una palabra de querer ú amor, y vió que D. Grao se postraba á los piés y besaba la mano de Estela. El

motivo del diálogo era este: D. Grao manifiesta á Estela que la amaba: Estela le dice que hace muy mal, porque era amante y amada de su amigo D. Guillen: apenas lo oye D. Grao cuando renuncia á su passion, y manifiesta á Estela el mayor agradecimiento porque se conservaba fiel al amor de su amigo en la desgracia, y en señal de gratitud por este favor á su amigo se postra y la besa la mano, y esta accion es la que causa unos celos terribles en D. Guillen. Esto pasa cerca del castillo de Moncada, y es la accion en que concluye el primer acto. El segundo pasa en Barcelona; y el nuevo conde habia hecho á su amigo D. Guillen su privado, y gobernador de todos sus señorios, y el arcaduz por donde debian pasar todas las gracias que hiciese. Estela y el conde vienen á la corte, como igualmente D. Grao: se disculpan uno y otro con D. Guillen, pero este todavia teme y desconfia. El uso que hacia de su privanza era el mas noble, porque á todos atendia, y todo el que le pedia alguna cosa si tenia méritos hablaba por él al conde y le proporcionaba lo que pretendia. A D. Grao le proporciona el gobierno de Colliubre, plaza perteneciente al condado de Rosellon, que entonces era parte del de Barcelona: D. Grao no lo quiere recibir, y solo le dice que desea saber de qué procede su sequedad con él; y aunque le cuenta la conversacion que tuvo con Estela en el monte y disculpó aquella accion que tantos celos habia causado en D. Guillen, todavia duda este, y para asegurarse de todo forma el siguiente proyecto: le pide al conde que le manifieste tanto aborrecimiento como amor le habia mostrado hasta entonces, que le quite todas sus dignidades y sus bienes, y que finja que la hacienda del condado de Barcelona le alcanzaba en una inmensa cantidad, por lo que le mande prender hasta que la pague. El conde, aunque se resiste á esto, sabiendo los motivos que tenia para hacer esta prueba del amor y de la amistad, conviene en ello. La prueba sale como ya los especta-

dores pueden esperar: la mayor parte de aquellos á quien D. Guillen habia hecho bien, y se habian vendido por amiguísimos suyos, le abandonan; y teniendo necesidad de dinero por el alcance que se habia descubierto á favor de la hacienda, ninguno de ellos le quiere prestar nada, ni favorecerlo en lo mas mínimo. No fué así con D. Grao, su verdadero amigo, ni con Estela, su verdadera amante: las dos damas de palacio que habian combatido una con otra y con bastante indecencia sobre cuál habia de ser esposa de D. Guillen, le abandonan entonces: únicamente, pues, encontró fidelidad en su amigo y amante: uno y otra se postran á las plantas del conde, le piden perdón á D. Guillen, interceden por él con toda la elocuencia del amor y la amistad: el conde no responde nada, pero se prepara á hacer una nueva prueba de Estela, y la manda que se presente en su aposento por la noche. En el entre tanto viene á ver á la prision á D. Guillen, le da llaves para que se pueda presentar hasta su aposento y ser testigo de lo que iba á pasar. Estela á la hora señalada llega, y el conde le promete la mano de esposo y elevarla al trono de aquel condao si abandona el amor de D. Guillen; pero este, que lo escuchaba, sale sin dar lugar á mas, acusa el conde de mal amigo, y á Estela porque no se habia defendido. Uno y otro se disculpan, y al fin se verifica el matrimonio de D. Guillen y Estela, concluyendo con esto la comedia. Esta es una de las piezas en que hay menos de cómico, aunque siempre se nota algo de la malignidad de Tirso: el carácter mas apreciable en toda ella es el de Estela, la cual es un modelo de señoras y de amantes; siempre firme, siempre constante, sin vacilar un momento, aun cuando estaba incomodada con D. Guillen, el cual para darla celos fingia amar algunas veces á las otras dos señoras de palacio que querian enamorarlo: ella no obstante se manifiesta firme y constante á pesar de todo. En las demas comedias de Tirso se pueden buscar

ejemplos de un diálogo demasiadamente picante y maligno; en esta deben buscarse de buena poesía, de lenguaje correcto y puro: algunos defectos se encuentran, algunos lunarillos se ven en su estilo, pero por lo general es hermoso y sumamente agradable. Leeremos algunos trozos para probar lo dicho del carácter bellissimo de Estela.

En la conversacion de D. Grao con Estela, á la que estaba presente aunque de lejos D. Guillen, le dice aquel que gustando tanto de caza y de campo y monte, no podia suponer que su corazon fuese sensible al amor, y Estela responde:

Estela. Mal, D. Grao conjeturais,
 si del monte que frecuento,
 con tan poco fundamento
 que no tengo amor sacais;
 porque antes me dan leccion
 sus peñas, plantas y flores,
 que en la facultad de amores
 eternas escuelas son.
 Las peñas de su firmeza
 me enseñan á ser constante:
 no hay planta que no sea amante,
 coronando su cabeza
 de las yedras, cuyos lazos
 tejen laberintos bellos;
 pues si unas aumentan cuellos
 otras multiplican brazos.
 Las flores cuyos matices
 labran planteles perfectos,
 de amor imitan afectos,
 ya prósperos, ya infelices;
 y siendo sus semejanzas,
 pintan con varios colores
 en lo amarillo temores
 como en lo verde esperanzas.
 Si lo azul me causa celos
 lo morado me asegura

lo blanco es voluntad pura,
 si lo leonado desvelos;
 y todo junto pregona,
 con guirnaldas que me ofrece,
 que al que amando permanece
 la posesion le corona;
 y así estos montes, de adonde
 conjeturais mi desden,
 me enseñan á querer bien.

En el resto del diálogo dice que á quien quiere es á D. Guillen de Moncada, y entonces Grao declara su amor y renuncia á él.

Grao. Ignorante le he ofendido;
 mas cruel amigo ha sido,
 pues siéndolo satisfacen
 los que lo son sus cuidados,
 dándose de su aficion
 reciproca informacion;
 y no hay casos reservados
 en la amistad verdadera,
 la mia está defraudada,
 pues nunca me ha dicho nada.

Estela. La misma queja pudiera
 formar de vos D. Guillen,
 pues tambien está ignorante,
 don Grao, de que sois mi amante.

Grao. Há poco que os quiero bien;
 pero en fin, ¿el verle pobre,
 por ser pródigo, y cortés,
 no os muda?=*Est.* Aunque el interés
 nombre impropio de amor cobre,
 no es interesable el mio:
 ya os digo, que el monte y prado
 leccion á mi amor han dado.
 Mirad ese arroyo frio
 que ronda esas flores bellas,
 cuyas aguas lenguas se hacen
 y solo se satisfacen

en que se miran en ellas.

Estos olmos, siempre presos
de estas parras que los miden,
¿qué premios á su amor piden
sino es abrazos y besos?

Estas aves que acrecientan
su amorosa ostentacion
en fé que amor es union,
con unirse se contentan.

Entre estas soledades
los brutos que amar pretenden
voluntades solas venden
á precio de voluntades.
Y esto mi amor satisfaga,
pues rico el amante está,
que una alma por otra da
si amor con amor se paga.

Hé aquí el razonamiento en que Estela le ruega al conde que perdone á D. Guillen, y le suplica que reciba lo poco que ella tenia, que era el marquesado de Miraval, para satisfacer las deudas de D. Guillen.

Estela. A tus piés tengo de ver,
señor, en esta ocasion,
que tan persuasivas son
lágrimas en la muger.
Al duque hiciste prender, (1)
si fué ó no á título honesto,
no sé: pero diré en esto
que es en conservar tu estado
mas el oro que ha gastado,
que los hierros que le has puesto.
Alcánzasle en una suma
notable, y en tu valor,
mas fé y crédito, señor,

(1) D. Guillen tenía el título de duque de Gerona que le habia dado el conde al tiempo de subir al trono.

das, que á su espada, á una pluma.
 Bien es que pagar presuma,
 que en fin es hacienda real; y en el real
 y aunque es poco mi caudal
 para él que el tuyo interesa; el conde
 de Miraval soy marquesa,
 yo te doy á Miraval;
 Viviré en un monasterio,
 que aunque en él las que se encierran
 sin delitos se destierran
 y escogen su cautiverio;
 la riqueza y vituperio
 del mundo, en él estimada,
 por D. Guillen de Moncada
 la daré por bien perdida;
 y la vida por su vida,
 si así queda restaurada.
 Venga en ella tus enojos;
 generoso catalan,
 y fiera como galan
 amorosas prendas de ojos;
 pues si estimas tus despojos
 darás á mi amor reparos,
 y á tu piedad nombres claros
 contra la infame cautela.

No es menos notable el razonamiento de D. Grao, pidiendo por su amigo.

Grao. Invicto conde que el valor corona,
 no en murta á Venus, no á Dionisio en Parras,
 en roble á Marte sí, y aun de Helicon
 á Apolo en hojas de laurel bizarras;
 catalan Alejandro en Barcelona,
 que á la púrpura añades de sus barras
 (oráculo la fama de esta empresa)
 de Sobrarbe la cruz aragonesa.
 Si en generosos príncipes es digno
 blason, que nunca la memoria pierda,
 la piedad, del diluvio en Iris signo;

arco de paz sin flechas y sin cuerda;
 si Dios antes severo, ya benigno,
 vibra los rayos con la mano izquierda
 y en la derecha, porque la paz viva,
 transforma la clemencia en verde oliva:
 imita á Dios, si justo, tan clemente
 que el mayor atributo que ha escogido
 es el de perdonar Omnipotente,
 sin olvidarse, á culpas dando olvido.
 Mi amigo es D. Guillen, y mi pariente,
 y á su lealtad (perdona si atrevido
 me arrojo á hablar verdades) el estado
 y la vida le debes que te ha dado.
 Cúlpasle por mayor, y el vulgo ignora
 de su prision la causa en tu mudanza,
 y hasta la envidia sus desdichas llora,
 porque jamás se opuso á su privanza.
 Cataluña le estima, España adora,
 viéndose esta vez sola la venganza,
 sin quien gratule tan ingrata empresa,
 pues al mas ambicioso mas le pesa.
 Si te ofendió (que puesto que lo dudo,
 no sin causa con él te has indignado),
 es hombre al fin, errar como hombre pudo,
 defecto en el primero vinculado;
 de la primera gracia Adán desnudo,
 D. Guillen de la tuya despojado,
 y hombres los dos, si á Dios imitas sabio,
 iguala tu clemencia con tu agravio.

El conde para probar á D. Grao, le promete su privanza con tal que abandone la amistad del duque, y responde:

Grao. Si otro que vuestra alteza me dijera semejantes razones...=*Conde.* ¿Etais loco?

Grao. La espada, no la lengua respondiera, ofendida de ver tenerme en poco.
 La envidia en los palacios lisonjera,
 que lealtades destierra poco á poco,

os dirá por mentir con lengua sabia ,
 que D. Guillen me ofende y que os agravia.
 A Estela quise cuando no sabia
 que D. Guillen la amaba ; pero luego ,
 aquel dia mismo (¿ qué digo aquel dia ?
 aquel instante) mi amoroso fuego ,
 vueltas sus llamas en ceniza fria ,
 argos en la amistad ; si en gustos ciego ,
 desembarazó el pecho ; y si tardára
 el alma por sacarle me sacára.

Hé aquí la respuesta de Estela á las proposiciones
 del conde y á las quejas de D. Guillen , en la última
 escena.

Estela. Duque , paso ; poned , duque ,
 freno y limite á la lengua ,
 ó mi injuria os le pondrá ,
 que ya por hablar revienta.
 Si el conde de Barcelona
 pretendiéndome se venga
 de vuestro amor desleal
 indignado , que en su ofensa
 soliciteis á su hermana ,
 é ingrato paguéis las deudas
 de su privanza y mi amor ,
 ¿ por qué culpais mi firmeza ?
 ¿ Pierde por ser combatida
 de los cañones la fuerza
 que desanimando escalas ;
 queda inmóvil , rotas ellas ?
 ¿ Pierde la encina constante
 porque á los vientos opuesta
 no solo el tronco , sus ramas ,
 victoriosas permanezcan ?
 ¿ Oro que apuran trabajos ?
 ¿ nave que vence tormentas ?
 ¿ valor que gana blasones ?
 ¿ sol que desvanece nieblas ?
 ¿ Pues por qué quereis que yo ,

duque, persuadida pierda? ¿me he de dar
 ¿constante á ruegos me agravié? ¿me
 ¿me afrente firme á promesas? ¿Admitilas?
 ¿dile el sí? ¿turbeme alegre? ¿hice señas?
 ¿mostré gusto? ¿intimé gracias? ¿junté
 ¿manos? ¿honré prendas? Ni á él, ni á vos,
 ni á ninguno de los hombres (de la afrenta
 diré mejor justamente de vuestra naturaleza):
 pienso amar, ni ver, ni oír; porque
 habitando entre fieras, por cortés viviré
 campos; por casas cursaré selvas; á vos
 por mudable, al conde (perdóneme vuestra
 alteza), porque es ingrato á servicios,
 porque no cumple promesas. Y yo, aunque
 muger, constante á combates fortaleza;
 encina á vientos contrarios, roca al mar,
 y sol á nieblas, vencedora de todos,
 entre fieras, procuraré quedarlo de mí
 mesma.

Citaré de la comedia de *D. Gil de las calzas verdes*, bastante conocida, un pasaje que generalmente se omite en la representación porque es episódico: en él Doña Juana quiere buscar un criado y encuentra con un tal Caramanchel; el que hace relación de los amos que ha tenido y el carácter de cada uno: hay entre estos retratos dos excelentes, uno de un cura y otro de un médico: todo el pasaje merece ser leído, porque es poco conocido á causa de no representarse, y merece serlo: es lo único que diremos de esta comedia, la cual es como todas las de Tirso.

Doña Juana y Carámanchel.

D.^a Jua. ¿Buscáis amo? = *Car.* Busco un amo; que si el cielo los lloviera y las chinches se tornáran amos, si ámos pregonáran por las calles, si estuviera Madrid de amos, empédrado y ciego yo los pisára, nunca en uno tropezára segun soy de desdichado.

D.^a Jua. ¿Qué tantos habeis tenido?

Car. Muchos; pero más inermes que lazarillo de Tormes. Un mes serví, no cumplido, á un médico muy barbado, bello, sin ser alemán; guantes de ámbar, gorgoran, mula de felpa, engomado; muchos libros, poca ciencia; pero no se me lograba el salario que me daba, porque con poca conciéncia lo ganaba su mercé, y huyendo de tal azar me acogí con Cañamar.

D.^a Jua. ¿Mal lo ganaba? ¿Por qué?

Car. Por mil causas; la primera porque con cuatro afórismos, dos textos, tres silogismos curaba una calle entera; no hay facultad que mas pida estudios, libros, galenos, ni gente que estudie menos con importarnos la vida; pero, ¿cómo han de estudiar no parando en todo el día?

Yo te diré lo que hacia
mi médico: al madrugar
almorzaba de ordinario

una lonja de lo añejo

(porque era cristiano viejo),

y con este electuario

Aqua vitæ, que es de vid. (1)

Visitaba sin trabajo,

calle arriba, calle abajo,

los egrotos de Madrid:

volvíamos á las once:

considere el pío lector

si podria el mi doctor,

puesto que fuese de bronce,

harto de ver orinales

y fistulas, revolver

Hipócrates, y leer

las curas de tantos males.

Comia luego su olla

con un asado manido,

y despues de haber comido

jugaba cientos, ó polla:

daban las tres, y tornaba

á la médica atahona

yo la maza, y él la mona;

y cuando á casa llegaba

ya era de noche: acudia

al estudio, deseoso

(aunque no era escrupuloso)

de ocupar algo del dia

en ver los espositores

de sus Rasis y Avicenas.

Asentábase, y apenas

ojeaba dos autores

cuando doña Estefanía

(1) Que es de vid: es muy buena traduccion en su linea.

gritaba : «hola, Inés, Leonor,
id á llamar al doctor,
que la cazuela se enfria.»

Respondia él : «en una hora
no hay que llamarme á cenar;
déjenme un rato estudiar;
decid á vuestra señora
que le ha dado garrotillo
al hijo de tal condesa ,
y que está la ginovesa,
su amiga , con tabardillo;
que es fuerza mirar si es bueno
sangrarla estando preñada;
que á Dioscorides le agrada ,
mas no lo aprueba Galeno.»

Enfadábase la dama ,
y entrando á ver su doctor,
decia : «acabad , señor;
cobrado habeis harta fama ,
y demasiado sabeis
para lo que aquí ganais :
advertid , si así os cansais ,
que presto os consumireis;
dad al diablo los Galenos,
si os han de hacer tanto daño:
¿qué importa al cabo del año
veinte muertos mas ó menos?»

Con aquestos incentivos
el doctor se levantaba ,
los textos muertos cerraba
por estudiar en los vivos:
cenaba, yendo en ayunas
de la ciencia que vió á solas:
comenzaba en escarolas ,
acababa en aceitunas;
y acostándose repleto,
al punto de madrugar ,
se volvía á visitar

sin mirar un quod libeto;
subia á ver al paciente;
decia cuatro chanzonetas;
escribia dos recetas
de estas que ordinariamente
se alegan sin estudiar,
y luego los embaucaba
con unos modos que usaba
extraordinarios de hablar.
«La enfermedad que le ha dado,
señora, á vueseñoría,
son flatos é hipocondría;
siento el pulmon opilado,
y para desarraigar
las flemas vítreas que tiene,
con el quilo le conviene
(porque mejor pueda obrar
naturaleza) que tome
unos alquermes que den
al epate y al esplen
la sustancia que el mal come.»
Encajábanle un doblon,
y asombrados de eseucharle,
no cesaban de adularle
hasta hacerle un Salomon;
y juro á Dios que teniendo
cuatro enfermos que purgar,
le vi un dia trasladar
(no pienses que estoy mitiendo)
de un antiguo cartapacio
cuatro purgas que llevó
escritas (fuesen ó no
á propósito) á palacio;
y recetada la cena
para el que purgarse habia,
sacaba una y le decia:
«Dios te la depare buena.»
¿Parécele á vuesarcé

que tal modo de ganar
se me podía á mí lograr?

Pues por esto le dejé!

D.^a Jua. ¡Escrupuloso criado!

Car. Acomodéme despues

con un abogado, que es

de las bolsas abogado,

y enfadóme que aguardando

mil pleiteantes que viese

sus procesos, estuviese

catorce horas enrizando

el vigotismo, que hay trazas

dignas de un jubon de azotes.

Unos empina bigotes

á manera de tenazas

con que se engoma el letrado

la barba, que en punta está.

¡Miren qué bien que saldrá

un parecer engomado!

Dejéle, en fin, que estos tales

por engordar alguaciles

miran derechos civiles

y hacen tuertos criminales.

Servi luego á un clérigon

un mes (pienso que no entero)

de lacayo y dispensero:

era un hombre de opinion,

su bonetazo calado,

lucio, grave, carilleno,

mula de veintidoseno,

el cuello torcido á un lado,

y hombre, en fin, que nos mandaba

á pan y agua ayunar

los viernes por ahorrar

la pitanza que nos daba;

y él comiéndose un capon

(que tenia con ensanchas

la conciencia, por ser anchas

las que teólogas son),
 quedándose con los dos
 alones cabeceando,
 decia, al cielo mirando:
 «ay, ama, qué bueno es Dios (1).»
 Dejele, en fin, por no ver
 santo que, tan gordo y lleno,
 nunca á Dios llamaba bueno
 hasta despues de comer.

No podemos dejar á Tirso de Molina sin hablar de su mas célebre composicion hasta en los teatros estrangeros, que es «*El convidado de piedra*,» fábula que imitaron y adoptaron, aplicándola las reglas del teatro francés, Tomás Corneille, hermano del gran Corneille, y Molière, y drama de que el mismo Voltaire dice que estraña el interés que inspira aunque sea un disparate, y lo atribuye á cierto movimiento escénico que hay en todo él. Es necesario estudiarlo con alguna detencion: este será el objeto de la leccion próxima, en la que hablaremos despues de Guillen de Castro, cuyas *Mo-cedades del Cid* sirvieron de modelo á la primera tragedia buena que hubo en Francia, *el Cid*, de Corneille; y tambien hablaremos de Miguel Sanchez y algun otro que nos falta para llegar á Calderon.

(1) Esta pintura es hermosísima.

LECCIONES

DE LITERATURA ESPAÑOLA.

16.ª LECCION. — COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA, GUILLEN DE CASTRO Y MIGUEL SANCHEZ, EL DIVINO.

La comedia del *Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, que ha merecido en los países extranjeros el honor de la imitacion, es considerada como poema dramático, una de las composiciones mas interesantes y defectuosas de Tirso; y no creo que me engaño mucho diciendo que fué una de las primeras obras de su juventud. El mérito verdadero de este drama consiste todo en la invencion de la fábula y en el carácter bien sostenido del protagonista.

Don Juan Tenorio, perteneciente á una familia ilustre de Sevilla muy conocida en la historia, é hijo de D. Diego Tenorio, privado del rey D. Alonso el Onceno, que tenia su corte en aquella capital, era un jóven valiente y dotado de las prendas propias de un caballero, escepto del respeto debido al bello sexo. Su pasion dominante era triunfar de la honestidad de las mugeres y dejarlas burladas y entregadas á la ignominia. Las numerosas maldades que cometió por este defecto, y que pasaban por travesuras entre los jóvenes desalmados, hicieron que se le diese por nombre de guerra el *Burlador de Sevilla*. Su padre, afligido por las malas inclinaciones del hijo, le hizo viajar, y le envió á Nápoles con su tio D. Pedro Tenorio, embajador de Castilla en aquella corte. Allí, bajo el nombre fingido del duque Octavio, su amigo, se introdujo en el cuarto de Isabela, amante de Octavio, y la gozó. El drama comienza en el momento que Isabela conoce la burla, y D. Juan huye. Su tio, temeroso de las consecuencias de una injuria tan atroz hecha á dos

familias poderosas, le envía á España. Al llegar á las playas de Tarragona naufraga su buque, escapa de las ondas medio muerto, halla socorro y hospitalidad en la choza de Tisbia, una pescadora de aquella costa y testigo del naufragio, y paga tantos beneficios seduciéndola bajo palabra de esposo, burlándola como á las demas, y huyendo en un caballo que era propiedad de la misma Tisbia.

Al principio del segundo está ya el Burlador en Sevilla, donde su padre trata de casarle con Doña Ana de Ulloa, hija de D. Gonzalo de Ulloa, comendador de Calatrava; pero esta señora queria á su primo el marqués de la Mota. D. Juan Tenorio se encontró con este caballero, antiguo amigo suyo y compañero de liviandades; y sabiendo sus amoríos, procuró lograr una capa suya, y se introdujo en casa de Doña Ana; pero el amor de esta señora no estaba tan adelantado como el de Isabela. Desconoció á su amante en el poco respeto de D. Juan, dió voces, acudió su anciano padre, cortó la retirada al agresor, y D. Juan tuvo que matarle para abrirse paso. Huyendo de la justicia se dirige á Lebrija; pero al pasar por Dos Hermanas, vió una boda de villanos, gustóle la novia, tuvo medios de seducirla persuadiéndola que sería su esposo, la separó del novio y la burló. En este episodio acaba el segundo acto y comienza el tercero.

Despues de una accion tan ruin, muda de parecer y se vuelve á Sevilla, creyendo estar mas seguro en el asilo de la iglesia; bien que de noche se retiraba á una casa que habia tomado en una calle escusada. En el convento de San Francisco, donde se refugió, vió el magnífico sepulcro erigido á D. Gonzalo de Ulloa con su estatua de piedra encima, y con este letrero:

«Aquí aguarda del Señor
el mas leal caballero
la venganza de un traidor.»

El desalmado D. Juan Tenorio, leyendo este mote, resentido de él, llama á D. Gonzalo *buen viejo y bar-*

bas de piedra, se ríe de la venganza que podrá tomar, y al despedirse le convida á cenar aquella noche en su casa, para hacer en ella el desafío.

El convidado de piedra no faltó. Apenas se sentó D. Juan á la mesa llaman á la puerta. Catalinon su criado va á abrir, y vuelve aterrado sin poder dar razon de lo que habia visto. D. Juan, que nada teme, va á la puerta, y dice:

D. Juan. ¿Quién va?

La Est. Soy yo.

D. Juan. ¿Quién sois vos?

La Est. Soy el caballero honrado
que á cenar has convidado

D. Juan. Cena habrá para los dos.

La presencia de ánimo y el valor que indica esta respuesta, no se desmienten en toda la escena. Teno-rio manda dar silla al convidado, le hace plato, cena él mismo, bebe, le convida á beber, le pregunta si quiere que canten durante el convite segun la costum-bre del siglo en que se escribió la comedia, y mani-festando el convidado deseos de quedar solo con él, hace quitar la mesa; cierra la puerta, y tratándole como á alma del otro mundo, le pregunta si tiene necesidad de sufragios. D. Gonzalo le pide que vaya á cenar con él á su sepulcro la noche siguiente, y D. Juan lo promete. La estatua se retira; y solo des-pues que ha desaparecido su contrario, siente estre-mecimiento y algunos latidos de la conciencia. Pero pronto vuelve en sí resuelto á cumplir su promesa, gloriándose en la reputacion que va á adquirir de valeroso cuando se divulgue tan extraordinario su-ceso.

Don Juan acude al convite á la hora señalada, que eran las diez de la noche: ya le esperaba D. Gonzalo. La mesa es un ataúd, los sirvientes esqueletos enlu-tados, las viandas viboras y alacranes, el vino hiel y vinagre, la música recuerdos temerosos de la inexo-rable justicia de Dios. Al fin, D. Gonzalo pide la ma-

no al Burlador, que siente abrasarse por ella todo el interior de su cuerpo. Su intrepidez no se desmiente, tira de la daga, y solo da golpes al aire, hasta que faltándole el aliento, cae difunto á los piés de su enemigo.

Esta es la fábula dramática, debida al genio de Tirso, que ha corrido toda la Europa, é interesádola, ya en las comedias francesas, una de Tomás Corneille, otra de Molière, ya en los acentos que inspiró al célebre Mozart que la puso en ópera, ya finalmente en bailes pantomímicos. Voltaire atribuyó el interés que inspiraba este drama á cierto tráfago y movimiento teatral que reina en todo él; pero no es esa mi opinion. La intencion de Tirso fué presentar un carácter maligno é intrépido, capaz de luchar hasta el último suspiro contra las fuerzas invisibles del cielo, justamente irritado contra él. Este carácter, por muy fantástico que sea, es sumamente teatral é interesante. Su tipo se halla en la misma antigüedad clásica. Ajax y Capaneo fueron los Tenorios de la Italia y de la Tebaida. Admitida la hipótesis de las potencias sobrenaturales y de la eterna justicia, es sumamente dramático que el mismo D. Gonzalo, víctima del delito de D. Juan, y objeto de su burla despues de muerto, sea el instrumento de su castigo. Habia ademas otro motivo de interés, propio del siglo caballeroso en que Tirso escribia. Los espectadores veian á un caballero vengando sus injurias aun despues de muerto; y esta combinacion dramática era muy conforme con las preocupaciones, comunes entonces, acerca del honor.

Fuera del carácter de D. Juan y las últimas escenas, el resto del drama es sumamente irregular aun en el género novelesco y no contiene bellezas de elocucion, antes está escrito con suma incorreccion. Don Antonio Zamora, poeta cómico de principios del siglo XVIII, la refundió, redujo la escena á Sevilla, disminuyó el número de las mugeres burladas por Don Juan, y así produjo un drama mas regular, que es

el que actualmente se representa cuando se pone esta fábula en el teatro.

Me parece que lo dicho en la lección anterior y en la presente basta para formar juicio del mérito de Tirso de Molina. Vengamos ya á la comedia de Don Guillen de Castro, coetáneo suyo, intitulada *Las mocedades del Cid*, primera parte: drama célebre en la historia del arte, porque dió motivo á la creacion de la tragedia francesa, y á la composicion del gran Corneille, digna de su genio.

Rodrigo de Vivar, á quien los moros dieron el nombre del Cid (que en su lengua significa *señor*), es armado caballero por el rey D. Fernando el Magno al principio del primer acto. Asisten á esta ceremonia Diego Lainez, padre de Rodrigo; Lozano, conde de Orgaz, su hija Jimena, amante correspondida del doncel, la infanta Doña Urraca, hija del rey, que le calzó la espuela, y otros muchos señores y caballeros de la corte.

Retiradas las damas y Rodrigo despues de la ceremonia, el rey junta su consejo para nombrar ayo á su hijo el príncipe D. Sancho, y propone á Diego Lainez. El conde Lozano, que habia solicitado aquel destino, habla contra este nombramiento, se irrita de las réplicas del anciano, le da un bofetón, y se retira sin que el rey se atreva á castigar la demasía del orgulloso magnate. Lainez se retira lloroso á su casa, ve sus armas, prueba sus fuerzas para la venganza de su agravio, y se encuentra incapaz de pelear. Llama á sus tres hijos sucesivamente, y les aprieta la mano hasta lastimarlos. Los dos primeros se quejan y lloran; pero Rodrigo, que fué el último llamado, le dice iritado:

Padre, soldad en mal hora:

soldad, padre, en hora mala.

Si no fuéades mi padre,

diérais una bofetada.

«Ya no fuera la primera,» le responde el anciano,

alegre al ver el denuedo de su hijo; le refiere su agravio y le incita á la venganza. De este momento empieza en su corazon la lid entre el honor ofendido y el amor. El honor triunfa, busca al ofensor, le da muerte y se escapa, peleando, de los amigos y valedores del conde que querian matarle. Así concluye el primer acto.

En el segundo se queja por dos veces al rey la infelice Jimena de la muerte de su padre y pide la cabeza del amante, que no cesa de adorar, y que con un cuerpo de 500 caballos de su familia, huyendo del enojo del rey, sale á la frontera á pelear contra los moros; los derrota en un sangriento combate, y somete á cuatro reyezuelos acostumbrados á hacer daño en las tierras de Castilla. Termina el segundo acto la segunda queja de Doña Jimena, en la cual se valió el autor del célebre romance

Sentado está el señor rey
en su silla de respaldo.

Al principio del tercero, mientras el Cid hace una romería á Santiago de Galicia, vuelve á quejarse Jimena por tercera vez, glosando tambien otro romance antiguo. El rey, por consejo de Arias Gonzalo para probar si el odio de la jóven huérfana era tan enérgico como manifestaba, hace llegar á la sala de su audiencia un criado con la noticia fingida de la muerte de Rodrigo. Jimena se turba al oirla; pero diciéndola al momento que fué una industria para que manifestase su corazon, irritada y corrida pide licencia al rey para buscar un campeon que haga armas contra Rodrigo, prometiéndole su mano si es caballero. Disputábase entonces entre los reyes de Castilla y Aragon la plaza de Calahorra, y D. Martin Gonzalez, caballero aragonés de fuerzas gigantescas y temido en toda España por su valor y hazañas, viene á proponer al rey Fernando que se decida la suerte de aquella ciudad sin guerra por un duelo particular de hombre á hombre. Llegá entonces el Cid de Santiago, promete

salir al desafío con D. Martin, que enamorado de la hermosura de Jimena, se propone tambien por campeón suyo y es aceptado. Rodrigo pelea con D. Martin y le mata; pero envía á decir á Jimena que el vencedor de la batalla la lleva la cabeza de su enemigo. Con esta noticia se desmaya, y al volver en sí, descubre su amor en presencia del rey y de toda la corte. Rodrigo se presenta, se postra á los pies de su amada y le pide que le dé muerte ó termine sus penas. Jimena, aunque avergonzada, cede á los ruegos del rey, del príncipe, de toda la corte, y mas que todo á su amor, y da la mano al Cid.

Esta es la célebre fábula dramática de Guillen de Castro. No he analizado toda la comedia, porque no es mi intento dar á conocer su mérito artístico, y así he omitido de propósito muchas escenas episódicas é inútiles, como el amor de la infanta doña Urraca al Cid, el terror del príncipe D. Sancho al ver un venablo ensangrentado en manos de aquella princesa, el repartimiento que hace D. Fernando de su reino entre sus hijos, y la escena en que San Lázaro, disfrazado de leproso, recibe socorro del Cid cuando iba á Santiago, y se le aparece despues glorioso. Yo he querido ceñirme en mi análisis, despreciadas estas escenas que afean el drama, á la accion verdadera, que es el amor de Rodrigo y Jimena, y sus luchas interiores entre lo que debian á sus padres, el uno agraviado y el otro muerto, y los deseos de sus corazones. Esta combinacion produce situaciones llenas de pasion, de ternura, de piedad verdaderamente trágica. Para convencernos de su mérito, basta saber que el gran Corneille adoptó con muy poca variacion, necesaria para sostener las unidades de tiempo y de lugar, no solo la fábula, sino tambien el plan, el movimiento y hasta escenas enteras de Guillen de Castro.

Séame permitido hacer una observacion que he verificado, y que quisiera que verificáran tambien todos los que hacen el honor de escucharme, y han

emprendido conmigo el estudio del teatro español. He leído muy cuidadosamente todos los dramas de Corneille compuestos antes del *Cid*, la tragedia de *Clitandro*, la *Galeria del Palacio*, la *Plaza Real*, la *Viuda*, la *Griada*, y si bien se encuentran en ellas rasgos del genio inmortal que creó despues el teatro francés, todas ellas, aunque muy ajustadas á las unidades, es decir, á las leyes de la verosimilitud material, en las cuales se hacia consistir entonces en Francia el arte dramático, todas ellas pecan contra la verosimilitud moral. Ni los personajes dicen lo que deben decir, atendidos sus caractéres y precedentes, ni los lances é incidentes, aunque muchos y variados, porque Corneille poseía el don de la invencion, nacen de la accion misma, ni en fin el total de ella escita interés. Asi que estas piezas desaparecieron del teatro apenas se presentó el *Cid*, y solo se conservan en las ediciones de aquel gran poeta como monumentos de la infancia del arte.

En la tragedia del *Cid* fué donde comenzó el gran Corneille á adquirir aquel tacto dramático, aquel arte de espresion noble é interesante, aquel tono de diálogo rápido y sostenido, ya tierno, ya sublime, que caracteriza al autor del *Cinna* y de los *Horacios*. Pero vemos que en aquella tragedia siguió el plan del drama de Guillen de Castro, y casi tradujo sus pensamientos. ¿Será, pues, una temeridad decir, que en una comedia española de uno de nuestros autores de segunda clase se formó del padre del teatro francés, cuando es un hecho cierto que nada bueno habia hecho hasta que se dedicó á imitarla? y ¿qué importa que las Mocedades del *Cid* esten plagadas de defectos considerables, si en ella habia insertado un genio que se desconocia á sí mismo, el núcleo de una obra perfecta? ¿La caida de una pera no mostró al gran Newton la ley que retiene á los astros en su órbita? Pues entre las confusas escenas de Guillen de Castro halló Corneille la verdadera tragedia clásica: ¿quién será quien se atreva despues

de esta que á mí me parece demostracion, á imitar á los Nasarre y á los Velazquez, y á despreciar nuestro teatro del siglo XVII solo porque no se sujetó á las leyes del teatro francés, cuando la tragedia y la comedia de este teatro nacieron de la mina copiosísima del nuestro? En cuanto á la tragedia ya lo hemos visto; en cuanto á la comedia se verá cuando lleguemos á Ruiz de Alarcon.

Solo nos resta leer algunas de las escenas que Corneille tomó casi al pié de la letra de nuestro dramático. Sea la primera el monólogo del Cid cuando sabe el agravio de su padre.

Cid. Suspenso, de afligido,
estoy. Fortuna, ¿es cierto lo que veo?
Tan en mi daño ha sido
tu mudanza, que es tuya y no lo creo.
¿Posible pudo ser que permitiese
tu inclemencia que fuese
mi padre el ofendido (¡estraña pena!)
y el ofensor el padre de Jimena?
¿Que haré, suerte atrevida,
si él es el alma que me dió la vida?
¿Qué haré (¡terrible calma!)
si ella es la vida que me tiene el alma?
Mezclar quisiera en confianza tuya
mi sangre con la suya:
¿y he de verter su sangre (¡brava pena!),
yo he matar al padre de Jimena?
Mas ya ofende esta duda
al santo honor que mi opinion sustenta;
razon es que sacuda
de amor el yugo, y la cerviz exenta
acuda á lo que soy, que habiendo sido
mi padre el ofendido
poco importa que fuese (¡amarga pena!)
el ofensor el padre de Jimena.
¿Qué imagino? pues que tengo
mas valor que pocos años

para vengar á mi padre
matando al conde Lozano.

¿Qué importa el bando temido
del poderoso contrario,

aunque tenga en las montañas
mil amigos asturianos?

¿Y qué importa que en la corte
del rey de Leon Fernando

sea su voto el primero,

y en guerra el mejor su brazo?

Todo es poco, todo es nada

en descuento de un agravio,

el primero que se ha hecho

á la sangre de Lain Calvo.

Daráme el cielo ventura

si la tierra me da campo,

aunque es la primera vez

que doy el valor al brazo.

Llevaré esta espada vieja

de Mudarra el castellano,

aunque está bota y mohosa

por la muerte de su amo.

Y si le pierdo el respeto

quiero que admita en descargo

del ceñírmela ofendido

lo que le digo turbado.

«Haz cuenta, valiente espada,

que otro Mudarra te ciñe,

y que con mi brazo riñe

por su honra maltratada.

Bien sé que te correrás

de venir á mi poder;

mas no te podrás correr

de verme echar paso atrás.

Tan fuerte como tu acero

me verás en campo armado:

segundo dueño has cobrado

tan bueno como el primero.

Pues cuando alguno me venza
 corrido del torpe hecho,
 hasta la cruz en mi pecho
 te esconderé de vergüenza.»

La del desafio del conde , que imitó Corneille mejorándola.

Cid. ¿Conde? = *Conde.* ¿Quién es? = *Cid.* A esta parte quiero decirte quién soy.

Conde. ¿Qué me quieres? = *Cid.* Quiero hablarte. Aquel viejo que está allí,
 ¿sabes quién es? = *Conde.* Ya lo sé.
 ¿Por qué lo dices? = *Cid.* ¿Por qué?
 Habla bajo, escucha. = *Conde.* Di.

Cid. ¿No sabes que fué despojos
 de honra y valor? = *Conde.* Sí sería.

Cid. ¿Y que es sangre suya y mia
 la que yo tengo en los ojos
 sabes? = *Conde.* Y el saberlo (acorta
 razones) ¿qué ha de importar?

Cid. Si vamos á otro lugar
 sabrás lo mucho qué importa.

Conde. Quita, rapaz: ¿puede ser?
 Vete, novel caballero;
 vete y aprende primero
 á pelear y á vencer;
 y podrás despues honrarte
 de verte por mí vencido,
 sin que yo quede corrido
 de vencerte y de matarte.

Deja ahora tus agravios,
 porque nunca acierta bien
 venganzas con sangre, quien
 tiene la leche en los labios.

Cid. En tí quiero comenzar
 á pelear y aprender,
 y verás si sé vencer,
 veré si sabes matar,

y mi espada mal regida
 te dirá en mi brazo diestro,
 que el corazon es maestro
 de esta ciencia no aprendida.
 Y quedaré satisfecho
 mezclando entre mis agravios
 esta leche de mis labios
 y esa sangre de tu pecho.

Cid. Cualquier sombra de esta casa
 es sagrado para ti.

Jim. ¿Contra mi padre, señor?

Cid. Y así no te mato ahora.

Jim. Oye. = *Cid.* ¡Perdonad, señora!
 que soy hijo de mi honor.
 Sígueme, conde. = *Conde.* Rapaz,
 con soberbia de gigante,
 mataréte si delante
 te me pones; vete en paz,
 vete, vete, sino quierés
 que como en cierta ocasión
 di á tu padre un bofetón,
 te dé á tí mil puntapiés.

Cid. Ya es tu insolencia sobrada!

Esta escena está mejorada por Corneille porque pasa entre los dos solos: como el conde rehusa combatir con Rodrigo, bajo el pretexto de su corta edad, le dice últimamente el conde en Corneille: ¿Estás harto de vivir? y responde el Cid: ¿y tú temes morir? Entonces se resuelve, van al campo y le mata.

Diego Lainez, manifestando su alegría por ver su honor vengado de la manera que está, y Jimena refiriendo la muerte de su padre, dicen:

Jim. Esta sangre limpia y clara
 en mis ojos considera.

Diego. Si esa sangre no saliera,
 ¿cómo mi sangre quedára?

Jim. Señor, mi padre he perdido.

Diego. Señora, mi honor he cobrado.

Jim. Fué el vasallo mas honrado.

Diego. Sabe el cielo quién lo ha sido;
pero no os quiero afligir:
sois muger, decid, señora.

Jim. Esta sangre dirá ahora
lo que no acierto á decir,
y de mi justa querella
justicia así pediré,
porque yo solo sabré
mezclar lágrimas con ella.
Yo vi con mis propios ojos
teñido el luciente acero;
mira si con causá muero
entre tan justos enojos.
Yo llegué casi sin vida
y sin alma ¡triste yo!
á mi padre, que me habló
por la boca de la herida.
Atajóle la razon
la muerte, que fué cruel,
y escribió en este papel
con sangre mi obligacion.
A tus ojos poner quiero
letras que en mi alma estan,
y en los mios como iman
sacan lágrimas de acero;
y aunque el pecho se desangre
en su misma fortaleza,
costar tiene una cabeza
cada gota de esta sangre.

Rey. Levantad. = *Diego.* Yo vi, señor,
que en aquel pecho enemigo
la espada de mi Rodrigo
entraba á buscar mi honor.
Llegué y halléle sin vida,
y puse con alma exenta
el corazon en mi afrenta.

y los dedos en su herida.
 Lavé con sangre el lugar
 adonde la mancha estaba;
 porque el honor que se lava,
 con sangre se ha de lavar.
 Tú, señor, que la ocasion
 viste de mi agravio, advierte
 en mi cara de la suerte
 que se venga un bofetón,
 que no quedára contento
 ni lograda mi esperanza
 sino vieras la venganza
 adonde viste la afrenta.
 Ahora, si en la malicia
 que á tu respeto obligó
 la venganza me tocó,
 ya te toca la justicia:
 hazla en mí, rey soberano,
 pues es propio de tu alteza
 castigar en la cabeza
 los delitos de la mano.
 Y solo fué mano mia
 Rodrigo, yo fuí el cruel,
 que quise buscar en él
 las manos que no tenia.
 Con mi cabeza cortada
 quede Jimena contenta,
 que mi sangre sin mi afrenta
 saldrá limpia y saldrá honrada.

La escena entre Jimena y el Cid, antes de salir este á la guerra contra los moros. Esta escena es de la que dijo Boileau que en vano contra el Cid se darian consejos á su amigo. «Todo París tiene para Rodrigo los ojos de Jimena; y todo París tuvo para Jimena los ojos de Rodrigo.»

Jim. ¡Ay afligida!
 que la mitad de mi vida
 ha muerto la otra mitad.

Elv. No es posible consolarte.

Jim. ¿Qué consuelo he de tomar
si al vengar
de mi vida la una parte
sin las dos he de quedar?

Elv. Siempre quieres á Rodrigo:
que mató á tu padre mira.

Jim. Sí, y aun preso ¡ay, Evira!
es mi adorado enemigo.

Elv. ¿Piensas perseguirle? = *Jim.* Sí,
que es de mi padre el decoro,
y así lloro

el buscar lo que perdi
persiguiendo lo que adoro.

Elv. Pues cómo harás no lo entiendo
estimando el matador
y el muerto. = *Jim.* Tengo valor,
y habré de matar muriendo.

Seguiréle hasta vengarme.

(Sale Rodrigo y arrodillase delante de Jimena.)

Cid. Mejor es que mi amor firme
con rendirme
te dé el gusto de matarme
sin la pena de seguirme.

Jim. ¿Qué has emprendido, qué has hecho?
¿eres sombra, eres vision?

Cid. Pasa el mismo corazon
que pienso que está en tu pecho.

Jim. ¡Jesus! ¿Rodrigo, Rodrigo,
en mi casa? = *Cid.* Escucha. = *Jim.* Muero.

Cid. Solo quiero
que oyendo lo que digo
respondas con este acero. (Dale su daga.)

Tu padre el conde Lozano,
en el nombre y en el brio,
puso en las canas del mio
la atrevida injusta mano.

Y aunque me vi sin honor

se malogró mi esperanza
 en tal mudanza
 con tal fuerza, que tu amor
 puso en duda mi venganza.
 Mas en tan gran desventura
 lucharon á mi despecho
 contrapuestos en mi pecho,
 mi afrenta con tu hermosura.
 Y tú, señora, vencieras
 á no haber imaginado,
 que afrentado,
 por infame aborrecieras
 quien quisiste por honrado.
 Con este buen pensamiento,
 tan hijo de tus hazañas,
 de tu padre en las entrañas
 entró mi estoque sangriento.
 Cobré mi perdido honor;
 mas luego á tu amor rendido
 he venido
 porque no llares rigor
 lo que obligacion ha sido.
 Donde disculpada veas
 con mi pena mi mudanza,
 y donde tomes venganza,
 si es que venganza deseas.
 Toma, y porque á entrambos cuadre
 un valor y un albedrío,
 haz con brio
 la venganza de tu padre
 como hice la del mio.

Jim. Rodrigo, Rodrigo ¡ay triste!,
 yo confieso, aunque lo sienta,
 que en dar venganza á tu afrenta
 como caballero hiciste.
 No te doy la culpa á ti
 de que desdichada soy,
 y tal estoy

que habré de emplear en mi
 la muerte que no te doy.
 Solo te culpo agraviada,
 el ver que á mis ojos vienes
 á tiempo que aun fresca tienes
 mi sangre en mano y espada.
 Pero no á mi amor rendido,
 sino á ofenderme has llegado
 confiado

de no ser aborrecido
 por lo que fuiste adorado.
 Mas vete, vete, Rodrigo;
 disculpará mi decoro
 con quien piensa que te adoro
 el saber que te persigo.
 Justo fuera sin oírte,
 que la muerte hiciera darte;

mas soy parte
 para solo perseguirte,
 pero no para matarte.
 Vete, y mira á la salida
 no te vean, si es razon
 no quitarme la opinion
 quien me ha quitado la vida.

Cid. Logra mi justa esperanza.
 Mátame. = *Jim.* Déjame. = *Cid.* Espera.

Considera
 que el dejarme es la venganza,
 que el matarme no lo fuera.

Jim. Y aun por eso quiero hacella.

Cid. Loco estoy: estás terrible.
 ¿Me aborreces? = *Jim.* No es posible,
 que predominas mi estrella.

Cid. Pues tu rigor, ¿qué hacer quiere?

Jim. Por mi honor, aunque muger,
 he de hacer
 contra ti cuanto pudiere
 deseando no poder.

Cid. ¡Ay, Jimena! quién dijera...

Jim. ¡Ay, Rodrigo! quién pensára...

Cid. ¿Que mi dicha se acabára?

Jim. ¿Y que mi bien feneciera?

Mas ¡ay Dios! que estoy temblando
de que han de verte saliendo.

Cid. ¡Qué estoy viendo!

Jim. Vete, y déjame penando.

Cid. Quédate, iréme muriendo.

El razonamiento de Diego Lainez á su hijo congratulándose de haber lavado su afrenta; razonamiento que ha copiado Corneille.

Diego. ¿Es posible que me hallo
en tus brazos? Hijo, aliento tomo
para en tus alabanzas empleallo:
¿cómo tardaste tanto? pues de plomo
te puso mi deseo; y pues viniste,
no he de cansarte preguntando el cómo.
Bravamente probaste, bien lo hiciste,
bien mis pasados brios imitaste,
bien me pagaste el ser que me debiste.
Toca las blancas canas que me honraste,
llega la tierna boca á la megilla
donde la mancha de mi honor quitaste.
Soberbia el alma á tu valor se humilla,
como conservador de la nobleza
que ha honrado tantos reyes en Castilla.

Cid. Dame la mano, y alza la cabeza
á quien como la causa se atribuya
si hay en mí algun valor y fortaleza.

Diego. Con mas razon besára yo la tuya,
pues si yo te dí el ser naturalmente,
tú me le has vuelto á pura fuerza suya.

Otros muchos versos hay ó traducidos ó imitados; pero bastan las citas que he hecho para conocer con cuánta razon he atribuido el *Cid* de Corneille á las *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro.

Antes que pasemos al exámen del mérito de Cal-

deron, debemos dar cuenta de Miguel Sanchez, á quien llamaron sus contemporáneos *El Divino*, y no sin razon. Solo he visto de él una comedia, intitulada la *Guarda cuidadosa*, sin haber podido adquirir ni aun noticia de otro drama del mismo autor, que floreció á fines del siglo XVI y principios del siguiente. Pero si he de juzgar por la *Guarda cuidadosa* de las demas suyas, es imperdonable el descuido de los impresores de su tiempo. El lenguaje tiene sencillez, correccion, pureza y cierta urbanidad que se acerca á la de Calderon. La versificacion, poco armoniosa en lo general, es magnífica y llena de imágenes cuando el poeta quiere. La intencion es siempre dramática, y pasa de una situacion á otra sin dejar nunca de interesar. Las situaciones, agradables, deducidas siempre de los antecedentes, con tal arte, que no parece que me engañó al decir que esta comedia de intriga es como un tránsito del drama novelesco de Lope de Vega al de Calderon. Se respira ademas en toda ella una atmósfera campestre, que hace mas vivas y animadas las escenas de amor y de celos que se describen. El autor introdujo muchas (y no son las menos agradables) de doble sentido en que dos de los interlocutores, en cuya confidencia está el auditorio, espresan lo que quieren, sin que conozca el sentido que dan á sus palabras otro interlocutor que está presente tambien y del cual tienen que guardarse.

La fábula es esta. Leucato, caballero de un pais extranjero (que no se nombra aunque parece es el Languedoc), despues de un viaje á Valencia de España en compañía de su hija Nisea (para negocios que tampoco se esplican), vuelve á su patria y se establece en una serranía, que es el lugar de la escena, donde estaban su castillo y sus estados. El príncipe de aquel pais se enamora de Nisea, á quien tenian con poca salud las memorias de Florencio, caballero de Valencia que la habia amado y logrado su correspondencia en esta ciudad. El príncipe con el achaque de

cazar en el monte viene al castillo de Nisea, á tiempo que Florencio llega de Valencia en seguimiento de su amada, tropieza su caballo en un tronco casi á las puertas del castillo, cae, se hace una herida en la cara, y permanece desmayado algun tiempo. Nisea le reconoce, y quiere alojar en su castillo á su amante, que vuelto en sí, y sabiendo el movimiento que hay en la casa por el hospedage del príncipe y de su comitiva, y observando la pasion de este en sus miradas y espresiones, se aloja aquella noche en una choza cercana. Aquí concluye el primer acto.

Florencio, cuyas señales nadie habia conocido por tener cubierta la cara á causa de su herida, habiendo ido á la ciudad para concluir ciertos negocios, echa la voz de que habia muerto por medio de su criado Ariadeno; se disfraza de guarda de monte, es admitido como tal en el castillo de Leucato, y logra que Ariadeno sea admitido como criado del príncipe. Esta situacion le proporciona hablar con Nisea, que le dió satisfaccion á sus quejas, y tambien saber las intenciones del otro amante teniendo una espía en su familia.

Florencio, habiendo hablado una noche con Nisea por una reja del castillo, haciendo su guarda como acostumbraba, ve al príncipe, á quien una criada de Nisea habia llamado para que hablase con su ama. El príncipe procura desprenderse de aquel testigo incómodo que, avisado por Ariadeno de la intencion de su rival, permanece oculto para registrar lo que hacia, y vuelven á encenderse sus celos y sus quejas. En esta situacion concluye el acto segundo.

El príncipe, que no logró hablar con Nisea de noche, supo de la criada que habia de madrugar; y en efecto Nisea lo habia dicho para hablar con su guarda en el monte. Pero habiéndole ya encontrado y estando dándole satisfaccion, llegó el príncipe, que tambien habia madrugado para pasear con Nisea. Esta, afligida por los celos de su amante é irritada de las persecuciones

del príncipe , pierde la paciencia , y le despide en público con tanta ira que Florencio queda desengañado de sus recelos , y el príncipe se cura de su pasión , no quedándole de ella mas que el deseo de vengarse. Trata , pues , con Trebacio y Ariadeno sus confidentes el modo de hacer una burla á Nisea. Ariadeno , viendo la ocasion oportuna para favorecer á su amo , le aconseja que finja que el guarda es un caballero español , llamado Florencio , que enamorado de Nisea , habia venido á servirla disfrazado. Le dice que echada esta voz entre la familia , acaso Nisea caería en el lazo y se enamoraria ó permitiría amoríos , y el príncipe entonces se vengaria de los desprecios que le hacia , viéndola aficionada por la fama de ser un caballero , de un hombre vulgar , que era guarda del monte. El príncipe da en el lazo , la voz se esparce por todas partes. Leucato lo sabe , habla con Nisea , y conoció no solamente que el caballero amaba á su hija , sino que su hija estaba algo aficionada á él : determinado á poner á cubierto su honor , manda llamar un sacerdote , encierra á Florencio en un cuarto , y le intimá que allí muere ó se casa con su hija. Florencio , que no deseaba otra cosa , se casa ó prepara á casarse con Nisea cuando viene el príncipe á ver el efecto de su burla : lo encuentra ya casi concluido todo ; habla con Florencio aparte , y este le dice que todo es cierto , que no le habia fingido nada , que era cierto ser Florencio , nacido en Valencia y caballero , que allí habia sido muy conocido de Nisea y la enamoró y fué correspondido ; que él se hubiera apartado si luego que lo supo su padre no le hubiera obligado á casarse. Entonces toda la ira del príncipe va á descargar sobre Ariadeno , que confiesa de plano : el príncipe se viene á buenas , no conserva resentimiento ninguno , y la boda se hace.

Veamos algunas pruebas de lo que hemos dicho acerca del mérito poético de Sanchez.

Cuando Florencio cayó del caballo y recibió la he-

rida casi á las puertas del castillo donde Nisea le vió, le reconoció y queria hospedarle, le enteró en que el príncipe estaba hospedado en el castillo, aunque en aquel momento estaba cazando fuera. Llega el príncipe, y dice:

Princ. Parece este el que cayó.

Ariad. ¿Ya lo sabes?=*Princ.* Allá fuera me han dicho de la manera que su dicha sucedió: dicha fué no se matar.

Ariad. Muerto le habemos tenido.

Princ. ¿Y cómo estás?=*Flor.* Con sentido, que no sé si es mejorar.

Princ. Bien dices; porque con él se echa mas de ver el mal.

Ariad. Él habrá quedado tal, que quisiera estar sin él.

Princ. ¿Y en pié te puedes tener?

Flor. He probado andar un poco.

Princ. ¿Podráste ir poco á poco?

Flor. Habré de hacer por poder.

Nisea. Primero te has de casar que saques el pié de aquí.

Princ. Segun me parece á mí mas provecho le hará andar; yo le aconsejo lo cierto.

Flor. Ya los caballos espero.

Ariad. Parécesme caballero.

Flor. Soy bien nacido y bien muerto.

Princ. ¿Español?=*Flor.* A tu servicio.

Princ. ¿Adónde vas?=*Flor.* Caminaba hácia Italia.=*Princ.* ¿A qué?=*Flor.* Llevaba esperanzas.=*Princ.* ¿Para oficio?

Flor. Para buena ocupacion con harto honrada ventaja, pero la fortuna ataja la mas cierta pretension.

Nisea. Yo fio que estarás bueno,

y que alegre gozarás
esta tu ventaja y mas.

Flor. Ya voy de esperanza ageno.

Princ. ¿Por qué pierdes la esperanza?

Flor. Porque me dicen, señor,
que tengo competidor;
hombre que puede, alcanza.

Princ. ¿Tienes de eso nueva cierta?

Flor. ¿Cuando no lo fué la ruin?

Princ. ¿Pues á tan dichoso fin
partias con dicha incierta?

Flor. Cuando yo partí no habia
razon de tener alguna.
Pues tuve á toda fortuna
por mudable, y no la mia.

Princ. ¿Dónde hallaste de tu ofensa
nuevas?=*Flor.* Por aquí al pasar,
que la nueva del pesar
hállase do no se quiera.

Princ. Quizá para darte en ojos
y desanimarte intenta
engañarte alguno.=*Flor.* Cuenta
que lo veo por mis ojos.

Nisea. Pues pienso que te mintieron,
que ellos tambien mentir saben.
Y esperanzas no se acaben
que tan bien fundadas fueron;
de tu salud trata ahora,
que luego tratarás de ellas;
que de que saldrás con ellas,
yo salgo por fiadora:
no temas competidor,
séase quien se quisier,
que ha de tener su poder
envidia de tu favor.

Flor. Beso los piés cien mil veces
de quien tal merced me hace.

Nisea. Porque en verdad no deshace

su poder lo que mereces.
 Esas nuevas que te han dado
 no te quiten el reposo,
 porque siempre el poderoso
 es el que viene engañado.
 Responderán con respeto
 todos á tu pretension;
 mas mirando la razon,
 que esto hace siempre el discreto.

Flor. Quien mas me favorecia
 no me ha tratado verdad.

Nisea. Quizá por mas amistad
 ó por un yerro sería.
 Ves aquí al príncipe (espera)
 que me dice que ha venido
 aquí mil veces, y ha sido
 para mí esta la primera;
 y si me lo oyera alguno
 pensára que lo engañaba.
 No estés afligido, acaba.

Flor. Siempre el triste es importuno.

Florencio no quiso, á pesar de la instancia de Nisea para hablar á sus solas, ser hospedado en la misma casa, y va adonde le lleva una jóven aldeana, hija de Sileno, criado de la casa, que tenía su choza cercana: esta aldeana es la que hace el papel bucólico, el papel de pastor, en esta comedia.

Florencia. ¿Pues no hay en aquesta casa
 caridad para acogeros,
 que suele con forasteros
 no ser á veces escasa?
 Y sucediendo delante
 de ellos la desgracia fiera,
 haber movido pudiera
 á compasion un diamante.
 Partios á la ciudad,
 si es que caminar podeis,
 que donde quiera hallareis

cortesía y amistad.

Y si como yo imagino,
según fué el daño terrible,
fuera, señor, imposible
proseguir vuestro camino,
mi padre, que en esta orilla
del monte á muy poco espacio,
detrás de aqueste palacio,
tiene una pobre casilla.

Con ella y con cuanto él mande
hará que al menos os sobre
una voluntad de pobre,
que siempre suele ser grande.

No os ha de faltar allí
una cama limpia y blanda,
con las sábanas de holanda
que se guardan para mí.

Colchones que puede encima
tenderse el rey, con cuidado
que desde que se han lavado
no han bajado de la rima.

Cobertor que en las ventanas
ponemos en nuestras fiestas:
mantas, que entre nieve puestas
no sabreis si es nieve ó lana.

Almohadas de labor
que jamás se han enfundado,
rodapiés de red labrada
que la cerca el rededor.

Hallarlo has, cuando lo veas,
oliendo todo á tomillo,
y á pecho llano y sencillo,
perfumes de las aldeas.

Tendrás para tu regalo,
si quedarte determinas,
huevos frescos y gallinas,
que no lo hay en casa malo.

Darante fruta estos yermos

bien sazónada y madura,
 y agua fría, clara y pura,
 buen convite para enfermos.
 El médico vendrá acá,
 ó cada día, á lo mas,
 que no como á los demas
 te curará desde allá.
 Sencilla ofrezco á tus piés
 este servicio pequeño,
 que aunque no soy de ello dueño,
 soy dueño de quien lo es.
 Soy sola en casa de padre,
 y por eso así lo digo,
 que aun hoy consuela conmigo
 la pérdida de mi madre.
 Rogárselo de veras,
 y si duda lloraré,
 que lágrimas te daré,
 y no serán las primeras.
 Que cuando caer te vi
 lloré hartas, yo te digo,
 y aunque quise entrar contigo
 de pesar no me atreví.
 Cuenta con tu hato tuve,
 que todos lo habian dejado;
 y aunque no estuve á tu lado
 en servicio tuyo estuve.
 A tener mas, mas te diera,
 mas esta pobre humildad
 ofrezco á tu enfermedad,
 y á mí por enfermera.

Esta misma jóven, habiéndose hospedado en casa
 de su padre el príncipe, porque Nisea no le queria
 tener en el palacio, se sale á dormir al campo por
 librarse de los halagos de los criados del príncipe, y
 dice este romance:

Florela. Encinas de este monte,
 entre cuya compañía

en paz segura ha pasado
sus pocos años mi vida;
fresnos tan amigos mios
ya por la costumbre antigua
que no me pierdo en vosotros
la multitud infinita;
yerba de cuyo regazo
la siesta de tantos dias
hice cama por mi gusto,
que me diste franca y limpia,
hoy que por necesidad
humilde vengo á pedilla,
y ser quiero vuestro huésped
toda aquesta noche fria,
no me la negueis piadosos,
ansí os sean siempre amigas
las influencias del cielo,
y sus estrellas benignas;
que aquí me traen perdida
peligros de mi casa y mis desdichas.
Acoged seguramente
una medrosa que fia
de vuestra muda esperanza
mas que de su casa misma.
Acogió en ella mi padre,
ó por fuerza ó por codicia,
al príncipe de esta tierra,
que cual es, tenga la vida.
Quedó en ella, no forzado
de tempestades prolijas,
que estas hay vez que á los reyes
á tal humildad obligan.
Detienenle vanidades
y mal miradas porfias
en afrenta del vasallo
mejor que tiene en sus villas.
Si á un padre como á Leucato
le solicitan la hija,

el mio, que los hospeda
 teniéndola, ¿en qué se fia?
 que aunque no soy tan linda,
 cuanto al peligro todas son las mismas.
 Anda tan entretenido
 de esperanzas y mentiras
 que llevan tras sí los hombres
 adonde quiera que vivan,
 que de su honor olvidado
 no me guarda, perseguida
 de los cortesanos libres
 que al amo que traen imitan.
 No tengo donde acogerme,
 porque la posada es ehica,
 y es de temer tanto fuego
 en una casa pajiza.
 Al monte me vengo huyendo,
 donde al tronco de una encina
 arrimaré la cabeza
 segura, aunque no dormida.
 Parece que estas retamas
 con su seno me convidan,
 que hallaré seguro al menos
 de traicion y de desdichas:
 aquí estaré escondida
 hasta que venga á defenderme el dia.

Concluiremos con el soneto que dice la Guarda
 cuidadosa cuando empieza su oficio de guarda de
 monte.

Está junto á un riachuelo que pasa junto á aque-
 lla montaña, y le dirige estos versos :

Florencio. Fácales aguas de este manso rio
 que por su márgen desigual torcida
 llevais vuestra corriente recogida
 al valle melancólico y sombrío ;
 olas cobardes, que os detiene el brio
 arena á vuestra costa humedecida,
 y de la opuesta peña endurecida

blandas mojais el pié, de algas vestido,
 ¿por qué estais murmurándome, si digo
 que he de elegir sin orden ni discurso
 al dueño ingrato de mi vida triste?
 Torcida ó no, su condicion la sigo,
 como seguíis vosotras vuestro curso,
 que fuerza natural mal se resiste.

Estos dos cuartetos son superiores en cuanto á poesía descriptiva: no hay una sola palabra despreciable que puedan parecer ripio.

«¡Arena á vuestra costa humedecida!» es una imagen muy delicada, la arena de los rios humedecida á costa de los mismos.

En la leccion venidera principiaremos nuestros estudios sobre Calderon.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

ÍNDICE

DE LAS LECCIONES DEL TOMO I.

	PÁG.
INTRODUCCION.	III
Leccion 1. ^a <i>Literatura dramática.</i>	4
— 2. ^a <i>Orígenes del teatro español.</i>	22
— 3. ^a <i>Comedias de Bartolomé de Torres Naharro.</i>	47
— 4. ^a <i>De la Celestina.</i>	75
— 5. ^a <i>Comedias de Lope de Rueda.</i>	95
— 6. ^a <i>Comedias de Lope de Rueda, Malara, Rodrigo Alonso, Avendaño y Luis de Miranda.</i>	116
— 7. ^a <i>Comedias de Juan de Timoneda.</i>	156
— 8. ^a <i>Comedias de Juan de la Cueva, Cristóbal Virües, Andrés Rey de Artieda y Miguel Cervantes de Saavedra.</i>	155
— 9. ^a <i>Comedias de Virües, Argensola, y demas entre los dos Lopes.</i>	171
— 10. ^a <i>Primera de Lope de Vega.</i>	193
— 11. ^a <i>Segunda de Lope de Vega.</i>	211
— 12. ^a <i>Tercera de Lope de Vega.</i>	225
— 13. ^a <i>Cuarta de Lope de Vega.</i>	244
— 14. ^a <i>Quinta y última de Lope de Vega.</i>	272
— 15. ^a <i>Comedias de Tirso de Molina.</i>	288
— 16. ^a <i>Comedias de Tirso de Molina, Guillen de Castro y Miguel Sanchez, el Divino.</i>	317

LS.H.

L772k

164093

y Aragon

Author Lista, Alberto

Title Lecciones de literatura española. Vol.1

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

